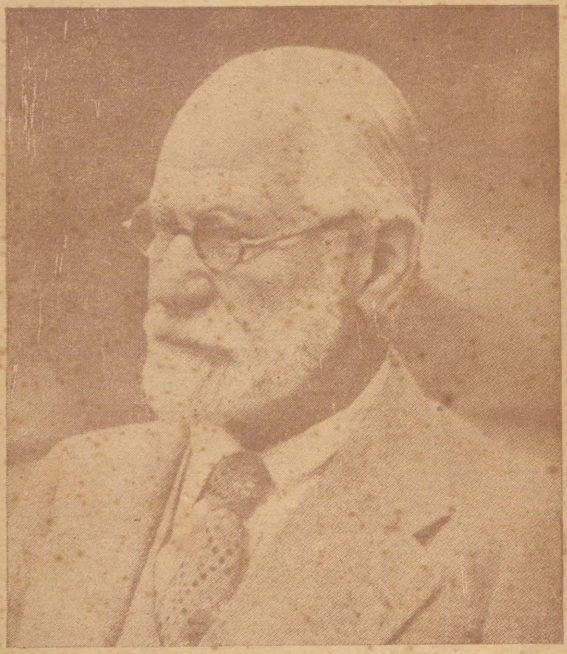
Prof. Sigmud Freud

Ensayos de Psicoanálisis Aplicado



editorial cultura
SANTIAGO DE CHILE

COLECCION "HOMBRES E IDEAS"

FILOSOFIA — POLITICA — BIOGRAFIAS

TITULOS PUBLICADOS

1 **El Hombre y la Técnica**, por Oswald Spengler (4.ª edición) ... $ 3.50
2 **La Rebelión de las Masas**, por J. Ortega y Gasset (2.ª edición) ... 4 00
3 **Tres Ensayos sobre la Vida Sexual**, por G. Marañón (5.ª edición) ... 3.60
4 **La Mujer Nueva y la Moral Sexual**, por Alejandra Kolontay (2.ª edición) ... 3.00
5 **Fouché**, por Stefan Zweig (4.ª edición) ... 5.00
6 **Gog**, por Giovanni Papini (2.ª edición) ... 4.00
8 **Tres Maestros**, por Stefan Zweig (2.ª edición) ... 5.00
9 **Socialismo, Inteligencia, Civilidad**, por Gregorio Marañón ... 3.00
10 **La Sociología y las Reglas del Método Sociológico**, por Emilye Durkheim ... 8.00
11 **El Hombre Mediocre**, por José Ingenieros (2.ª edición) ... 5.00
12 **Amor, Conveniencia, Eugenesia**, por Gregorio Marañón (2.ª edición) ... 3.60
14 **El Tema de nuestro tiempo**, por José Ortega y Gasset 3.60
15 **La Deshumanización del Arte**, por José Ortega y Gasset (2.ª edición) ... 3.00
16 **Nietzsche**, por Stefan Zweig (2.ª edición) ... 3.50
17 **Amiel**, por G. Marañón (4.ª edición) ... 4.00
18 **Disraeli**, por André Maurois (2.ª edición) ... 5.00
19 **La Evolución de la Sexualidad y los Estados Intersexuales**, por el Dr. G. Marañón ... 7.50
21 **Ensayo Biológico sobre Enrique IV de Castilla y su Tiempo**, por G. Marañón (2.ª edición) ... 3.60
22 **Gordos y Flacos**, por G. Marañón ... 3.60
23 **La Agonía del Cristianismo**, por M. de Unamuno ... 3.60
24 **La Superstición del Divorcio**, por G. K. Chesterton ... 2.50
25 **Cinco Ensayos sobre Don Juan**, por Marañón, Maeztu, Ingenieros, Pérez de Ayala, Azorín ... 6.00
26 **El Poder Social. Cosas de Europa y otros Ensayos**, por José Ortega y Gasset ... 6.00
27 **Meditaciones**, por G. Marañón ... 6.00
28 **Beethoven**, por Emil Ludwig (2.ª edición) ... 4.00
31 **El Alma de la Mujer**, por Gina Lombroso ... 5.00
32 **Talleres Americanos**, por André Maurois ... 2.00
33 **La Tragedia Sexual de Leonardo de Vinci**, por el Prof. S. Freud (2.ª edición) ... 3.60
34 **Eduardo VII y su Tiempo**, por A. Maurois ... 7.00
35 **Oscar Wilde**, por André Gide ... 4.00
36 **La Educación y el Orden Social**, por Bertrand Russell 5.00

(Pasa a la tapa siguiente)

ENSAYOS DE PSICOANALISIS APLICADO.

DISTRIBUIDORES
EXCLUSIVOS
PARA CHILE
LIBRERIA "CULTURA"
Huérfanos 1165 - Casilla 4130.
Santiago de Chile

Colección "Hombres e Ideas"
FILOSOFIA — POLITICA — BIOGRAFIAS

Prof. Sigmund Freud

Ensayos de Psicoanálisis Aplicado

EDITORIAL "CULTURA"
Casilla 4130
Santiago de Chile
1937

INTERNATIONAL
PSYCHOANALYTIC
UNIVERSITY BERLIN

EL MOISES DE MIGUEL ANGEL

Comienzo por declarar que no soy un verdadero conocedor de arte, sino un simple aficionado. A menudo he notado que el fondo de una obra de arte me atrae más que sus cualidades de forma o de técnica, a las cuales el artista concede valor en primer lugar. En suma, me falta en arte una justa comprensión de muchos medios de expresión y de efectos. Digo esto a fin de asegurar para mi ensayo una crítica indulgente.

Pero las obras de arte producen en mí una fuerte impresión, en particular las obras literarias y las plásticas, más raramente los cuadros. He llegado así, en ocasiones favorables, a contemplarlas largamente, para comprenderlas a mi manera, es decir, saber por dónde producen efecto. Cuando no puedo hacerlo así, por ejemplo con la música, soy incapaz de gozar de ella. Una disposición racionalista o tal vez analítica lucha en mí contra la emoción cuando no puedo saber por qué me conmuevo ni qué cosa me conmueve.

Por eso he puesto atención en este hecho de aspecto paradojal: son precisamente algunas de las más grandiosas o de las más imponentes obras de arte las que permanecen oscuras a nuestro entendimiento. Las admiramos, nos sentimos dominados por ellas, pero no sabemos decir lo que representan para nosotros. No he leído lo suficiente para saber si eso ya se ha observado: ¿no habrían considerado siquiera algunos estetas tal abandono de nuestra inteligencia, como una condición necesaria de los más grandes efectos que pueda producir una obra de arte? Sin embargo me sería difícil creer en una condición semejante.

No es que a los conocedores y a los entusiastas les falten palabras cuando nos elogian esas obras de arte. Tienen demasiado, a mi parecer. Pero en general, cada uno expresa, sobre cada obra de arte, una opinión diferente, ninguno dice lo que resolvería su enigma para un simple admirador. Sin embargo, a mi entender, lo que nos impresiona tan violentamente no puede ser sino la intención del artista, al menos en la medida en que haya logrado expresarla en su obra y hacérnosla comprender. Sé que no puede tratarse aquí, simplemente, de inteligencia comprensiva; es necesario que se reproduzca en nosotros el estado de pasión, de emoción psíquica que ha provocado en el artista el impulso creador. ¿Pero por qué no podría la intención del artista ser precisada y traducida en palabras como cualquiera otra manifestación de la vida psíquica? Tal vez eso no es posible en las obras maestras sin la aplicación del análisis. La obra misma deberá así ser susceptible de un análisis si esta obra es la expresión, efectiva sobre nosotros, de las intenciones y de las emociones del artista. Pero para adivinar esta intención, me es preciso descubrir primero el *sentido* y el contenido de lo que está representado en la obra, en consecuencia, *interpretarla*. Una obra de arte puede exigir, pues, una interpretación: sólo después de cumplida ésta, podré saber por qué he sido presa de una emoción tan poderosa. Tengo aún la esperanza de que tal impresión no será debilitada por un análisis de este género.

Piénsese en *Hamlet*, esa obra maestra de Shakespeare, de más de trescientos años (1). Estoy al corriente de la literatura psicoanalítica y pienso que sólo el psicoanálisis ha sabido, transportando la acción de esta tragedia al tema de Edipo, resolver el enigma de la poderosa emoción que ella produce. Pero antes, ¡qué superabundancia de interpretaciones diversas e imposibles de conciliar! ¡cuántas opiniones sobre el carácter del héroe y las intenciones del poeta! ¿Quiso Shakespeare despertar nuestra simpatía por un enfermo, por un degenerado incapaz de adaptación o bien por un idealis-

(1) Representada tal vez por primera vez en 1602.

ta desterrado de nuestro mundo real? ¡Y cuántas de esas interpretaciones nos dejan tan fríos que no pueden enseñarnos nada sobre la intención producida por la obra, reduciéndonos a fundar su prestigio más bien sobre el solo efecto del pensamiento y el esplendor del estilo! Y todos esos esfuerzos ¿no nos hacen ver justamente que es necesario el descubrimiento de una fuerza más profunda en nuestra emoción?

La estatua de mármol del Moisés, construída por Miguel Angel en la Iglesia de San Pedro ad Víncula, en Roma, es también una de esas obras de arte enigmáticas y grandiosas. Se sabe que esa estatua no es sino un fragmento del colosal mausoleo que el artista debía construir al poderoso papa Julio II (1). Me he sorprendido cada vez que, a propósito de esta obra, leo por ejemplo que es "la gloria de la escultura moderna" (H. Grimm). Pues jamás ninguna escultura me ha producido mayor impresión. ¡Cuántas veces no he trepado por la escalera que conduce al desagradable Corso Cavour a la plaza solitaria en que se encuentra la iglesia abandonada! He tratado siempre de mantenerme bajo la mirada irritada y despreciativa del héroe. Pero a veces me he deslizado prudentemente fuera de la penumbra de la nave como si perteneciese también a la chusma sobre la cual está dirigida esa mirada, chusma incapaz de fidelidad a sus convicciones, y que no sabe esperar ni creer, pero que lanza gritos de alegría en cuanto se le devuelve el ídolo ilusorio.

Sin embargo, ¿por qué califiqué esta estatua de enigmática? No cabe la menor duda: representa a Moisés, el legislador de los judíos, con las Tablas de la Ley. Eso es lo cierto, pero nada más. Ultimamente todavía, un escritor de arte (Max Sauerlandt), pudo escribir: "Ninguna obra de arte ha inspirado al mundo juicios más contradictorios que este Moisés con cabeza de Pan. La simple interpretación de la estatua se encuentra ya con contradicciones absolutas". A la luz de un trabajo que no data sino de unos cuantos años, indicaré qué vacilaciones están ligadas a la simple concep-

(1) Según Henri Thode, la estatua habría sido ejecutada en el curso de los años 1512 a 1516.

ción de la gran figura de Moisés. Y no será difícil demostrar que detrás de esas vacilaciones se oculta todo lo que hay de mejor y de esencial para la comprensión de esta obra de arte (1).

I

El Moisés de Miguel Angel está representado sentado, con el tronco de frente, la cabeza, con la poderosa barba y la mirada, hacia la izquierda, el pie derecho descansando en tierra, el izquierdo levantado de manera que sólo los dedos gordos toquen al suelo, el brazo derecho sujeta las Tablas de la Ley y una parte de la barba; el brazo izquierdo descansa sobre las rodillas. Si quisiera dar una descripción más precisa, me vería obligado a anticipar sobre lo que tendré que avanzar más lejos. Las descripciones de los autores son a veces extraordinariamente vagas. Lo que no se ha comprendido es por eso inexactamente percibido y expresado. H. Grimm dice que la mano derecha, "bajo cuyo brazo están las Tablas de la Ley, coge la barba". Igualmente W. Lübke: "Trastornado, coge con la mano derecha la abundante barba". Y Springer: "Moisés estrecha contra su cuerpo una de las manos (la izquierda), y con la otra coge como inconscientemente la poderosa barba ondulante". C. Justi encuentra que los dedos de la mano (derecha) juegan con la barba "como el hombre civilizado, cuando está agitado, juega con la cadena de su reloj". Müntz dice también que Moisés juega con su barba. H. Thode habla "de la tranquila y firme posición de la mano derecha sobre las Tablas de la Ley levantadas". En la mano derecha misma no reconoce ningún signo de agitación como lo querrían Justi y Boito. "La mano conserva la posición que tenía cuando sujetaba la barba antes que el titán volviese la cabeza hacia un lado". Jacobo Burkhardt indica "que el célebre brazo izquierdo no tiene, en el fondo nada que hacer sino mantener esta barba pegada contra el cuerpo".

---

(1) Henri Thode: Miguel Angel, investigaciones críticas sobre sus obras, 1908.

Las descripciones no concuerdan, no nos extrañaremos de las divergencias en la manera de concebir ciertos rasgos particulares de la estatua. Pienso sin embargo que no podemos caracterizar mejor la expresión del rostro de Moisés de lo que lo hizo Thode leyendo en ella "una mezcla de cólera, de dolor y de desprecio, la cólera en las cejas fruncidas, llenas de amenazas, el dolor en la mirada de los ojos, el desprecio en el labio inferior que se alarga y en la comisura hundida. Pero otros admiradores han visto de otra manera. Así Dupaty: "Esta augusta frente parece no ser más que un velo transparente que cubre apenas un inmenso espíritu". Por el contrario, Lübke: "En la cabeza se buscaría en vano la expresión de una inteligencia superior; sólo la capacidad de una inmensa cólera, de una energía pronta a vencer todos los obstáculos se expresa en esa frente contraída". Guillaume (1875) diverge aún más en su interpretación de la expresión del rostro; no encuentra en él emoción, "nada más que una altiva sencillez, una nobleza llena de alma, la energía de la Fe. La mirada de Moisés horada el porvenir; como si viera la duración de su raza y presintiese la inmutabilidad de su Ley". Igualmente Müntz hace vagar la mirada de Moisés mucho más allá de la raza humana, "como si se fijase en los misterios de que sólo él fué testigo". Para Steinmann, este Moisés "no es ya el rígido legislador, el terrible enemigo del pecado, lleno de la cólera de Jehová, sino el sacerdote real, a quien la edad no podría rozar y que, bendiciendo y profetizando, con el rayo de la inmortalidad sobre la frente, dice a su pueblo un último adios".

Para otros, en fin, el Moisés de Miguel Angel no ha dicho en el fondo absolutamente nada y han sido lo suficientemente honrados para convenir en ello. Así un crítico de la *Quartely Review*, en 1858: "Hay una ausencia de significación en la concepción general, — dice — que excluye la idea de un conjunto que se basta a sí mismo". Y uno se sorprende de ver que otros aún no han encontrado nada que admirar en el Moisés, que por el contrario se han levantado contra él, acusando la actitud de la estatua de ser brutal, y la cabeza de ser bestial.

¿Ha dado el maestro a la piedra una impresión tan vaga y ambigua para que sean posibles tantas maneras de interpretarla?

Pero se plantea otra pregunta a la cual se subordinan fácilmente todas estas incertidumbres. ¿Quiso Miguel Angel crear en Moisés un "carácter y un estado de ánimo de todos los tiempos" o bien representó a su héroe en un determinado momento, pero entonces altamente significativo, de su vida? La mayoría de los críticos han opinado en este último sentido y hasta saben indicar la escena de la vida de Moisés que el artista ha inmortalizado. Se trataría de su descendimiento del Monte Sinaí: acabando de recibir del mismo Dios las Tablas de la Ley, se da cuenta de que los judíos han hecho mientras tanto un Becerro de oro, y danzan alrededor con gritos de alegría. La mirada se vuelve hacia esta escena: esta visión provoca los sentimientos expresados en el aspecto de la estatua, sentimientos que inmediatamente van a lanzar a la poderosa figura a la acción más violenta . Miguel Angel ha escogido el momento de la última vacilación, de la calma antes de la tempestad; en el instante siguiente Moisés va a lanzarse — ya el pie derecho se levanta de la tierra — a destrozar sobre el suelo las Tablas de la Ley y a derramar su cólera sobre los renegados.

Los que defienden esta interpretación no están, por lo demás, de acuerdo entre sí, sobre ciertos detalles.

Jac. Burkhardt: "Moisés parece representado en el momente en que se da cuenta de la adoración del Becerro de oro, y quiere lanzarse. Todo su cuerpo tembloroso se prepara para un acción violenta, y, vista la fuerza física de que está dotado, no se puede esperar esta acción sino temblando".

W. Lübke: "Como si su mirada cargada de relámpagos acabara de advertir el sacrilegio de la adoración del Becerro de oro, una emoción interna hace temblar poderosamente todo su cuerpo. Turbado, coge con la mano derecha su abundante barba como si quisiera dominar todavía un momento su emoción, para estallar en seguida de una manera fulminante".

Springer se une a esta manera de ver, no sin hacer una objeción que detendrá más lejos aun nuestra atención: "Bullendo de fuerza y ardor, el héroe domina con dificultad su agitación interna... Se piensa entonces involuntariamente en una escena dramática y se supone que Moisés está representado en el momento en que advierte la adoración del Becerro de oro y en el cual, en su cólera, va a lanzarse. Esta suposición debe cuadrar sin embargo difícilmente con la verdadera intención del artista, pues el Moisés, como las otras cinco estatuas sentadas de la superestructura (1), estaba destinado a producir en un principio un efecto decorativo. Pero que semejante suposición se imponga, he ahí lo que prueba la plenitud de vida y de individualidad esencial del Moisés".

Algunos autores, aunque sin pronunciarse precisamente en favor de la escena del Becerro de oro, coinciden sin embargo sobre el punto esencial de esta interpretación: Moisés se encontraría a punto de saltar y entrar en acción.

Hermann Grimm: "Esta figura lleva el sello de una nobleza, de un sentimiento de su propia dignidad, de una seguridad — como si todos los truenos del cielo estuviesen a disposición de este hombre, y que sin embargo él se dominase antes de desencadenarlos, esperando ver si los enemigos que quiere aniquilar se atreverán a asaltarlo. Está sentado allí, como si quisiese lanzarse en el acto, con la cabeza altivamente levantada por encima de los hombros, cogiendo con la mano derecha, bajo cuyo brazo descansan las tablas, la barba que vuelve a caer sobre el pecho, las narices que respiran ampliamente, la boca, y los labios temblorosos ya por hablar".

Heath Wilson dice que la atención de Moisés parece atraída por algo que está pronto a saltar, pero que vacila aún. La expresión de la mirada, en la cual se mezclan la indignación y el desprecio, podría cambiarse aún en piedad.

Wölfflin habla de "movimiento iracundo". La razón de esta inhibición sería aquí la voluntad de la persona mis-

(1) Es decir de la tumba del Papa.

ma, y lo que se representaría, sería el último instante en el cual se es todavía dueño de sí mismo antes de desencadenarse, es decir, antes de levantarse y saltar.

C. Justi es el que mejor ha fundamentado su interpretación de la visión del Becerro de oro e indicado qué relaciones pueden tener ciertos detalles de la estatua no observados aún, con su manera de pensar. Llama nuestra atención sobre la posición, en efecto sorprendente, de las dos Tablas de la Ley, que estarían a punto de deslizarse sobre el asiento de piedra: "O bien Moisés miraría en la dirección del ruido con la impresión de enojosos presentimientos sobre el rostro, o bien sería la vista de la abominación misma la que lo habría conmovido de estupor. Lleno de horror y de dolor se ha sentado (1). Cuarenta días y cuarenta noches, ha permanecido sobre la montaña, así, pues, está cansado. Todo lo que es inmenso: un gran destino, un crimen, una dicha misma, puede ser advertido en un instante, pero no comprendido en su esencia, su profundidad y sus consecuencias. En un instante cree ver su obra destruída, desespera de este pueblo. En semejantes momentos el tumulto interior se revela por pequeños movimientos involuntarios. Y Moisés deja deslizarse sobre el asiento de piedra las dos Tablas que sostenía con la mano derecha; éstas se han detenido sobre un ángulo, apretadas por el antebrazo contra el costado. Mientras tanto, la mano se dirige al pecho y a la barba, y debe atraer así la barba al lado derecho en el momento en que la cabeza se vuelve hacia la izquierda, destruyendo la simetría de este espeso ornamento viril; parece que los dedos juegan con la barba como el hombre civilizado cuando está agitado, juega con la cadena de su reloj. La mano izquierda se hunde en el vestido sobre el vientre (en el Antiguo Testamento los intestinos son el sitio de las pasiones). Mientras tanto, ya la pierna izquierda se recoge y la derecha avanza; dentro de un

(1) Es de notar que la cuidadosa disposición del manto sobre las piernas de la estatua sentada hace insostenible esta primera parte de la descripción de Justi. Se debería admitir más bien que Moisés, sentado en la calma y sin esperar nada, es asustado por una súbita visión.

instante va a lanzarse, a transferir la fuerza psíquica de la sensación a la voluntad, el brazo derecho va a moverse, las Tablas van a caer al suelo y olas de sangre van a expiar la vergüenza de la deserción del verdadero Dios. . ." "No es ése aún el momento en que la acción comienza. El dolor del alma reina aún casi paralizante".

Fritz Knapps se expresa de una manera muy semejante aunque sustrayendo la situación inicial de la objeción hecha más arriba. Sigue, por lo demás, más lejos y más lógicamente el movimiento ya indicado de las Tablas. "Ruidos terrestres lo solicitan, a él, que acababa de estar solo con Dios. Oye bataholas, gritos de danzas cantadas lo despiertan de su sueño. Los ojos, la cabeza, se vuelven al lado del ruido. Espanto, cólera, toda la furia de las pasiones salvajes se desencadenan súbitamente en este coloso. Las Tablas de la Ley comenzarán a deslizarse, van a caer a tierra y a destrozarse cuando el coloso va a saltar para fulminar a las masas renegadas con las palabras de su cólera... Este momento de suprema tensión es el que se ha escogido . . . Así, Knapps acentúa la preparación de la acción y no cree, visto el estado de emoción soberana, que el artista haya querido representar una inhibición inicial.

No negaremos que ensayos de interpretación, como los de Justi y de Knapps, tengan algo de particularmente interesante. Deben esta impresión al hecho de que no se limitan sólo al efecto general de la estatua, sino que ponen en valor detalles característicos que uno omite a menudo observar, dominado y paralizado como está por el gran efecto de conjunto. La mirada y la cabeza vueltas resueltamente a un lado, mientras que el resto del cuerpo permanece derecho, cuadran con la hipótesis de que se ve algo que atrae repentinamente la atención del que se encontraba en reposo. El pie levantado del suelo admite difícilmente otra interpretación fuera de: prepararse a saltar (1). Y la posición completamente singular de las Tablas, que sin embargo son obje-

(1) Aunque el pie izquierdo de la plácida estatua de Julien, sentado en la Capilla de los Médicis, se levanta de la misma manera.

tos sagrados y no accesorios que se puedan relegar a cualquiera parte, se explica si se admite que se han deslizado a causa de la emoción del que las lleva y que van a caer al suelo. Así sabríamos que esta estatua de Moisés representa un momento importante y decisivo de la vida del hombre y no correríamos el riesgo de desconocer este momento.

Pero dos observaciones de Thode nos privan nuevamente de lo que creíamos adquirido ya. Este observador dice que no se ve deslizarse las Tablas, sino, "quedar firmes". Comprueba "la posición firme y quieta de la mano derecha sobre las Tablas levantadas". Y si las miramos, estamos obligados a dar sin restricción razón a Thode. Las Tablas descansan sólidamente y no corren ningún peligro de caer. La mano derecha las sostiene o se apoya sobre ellas. Es verdad que esto no explica su posición, pero esta posición no puede ya entrar en la interpretación de Justi y otros.

Una segunda observación es aún más decisiva. Thode recuerda que "esta estatua fué concebida para un grupo de seis y que está representada sentada. Doble contradicción con la hipótesis de que Miguel Angel haya querido fijar un momento histórico determinado. Pues, en lo que concierne al primer punto, la idea de agrupar seis figuras sentadas como tipo de la naturaleza humana (*vita activa, vita contemplativa*) excluye la representación de acontecimientos históricos particulares. Y, en lo que concierne al segundo, la representación sentada impuesta por el conjunto de la concepción del monumento se encuentra en contradicción con el carácter mismo del acontecimiento, a saber, el descendimiento del Monte Sinaí hacia el campo".

Admitamos estas objeciones de Thode; creo que podremos reforzar aún su alcance. El Moisés debía adornar, con otras cinco estatuas (en un proyecto posterior, tres) el pedestal de la tumba. La que debía constituír su compañera más próxima debería ser un San Pablo. Dos de las otras, la *Vita activa* y la *Vita contemplativa*, Lía y Raquel, estatuas de pie, han sido ejecutadas y colocadas sobre el monumento actual, lamentablemente reducido. Esta dependencia del Moisés de un conjunto hace inadmisible la idea de que su aspec-

to pueda poner al espectador en espera de verlo levantarse, precipitarse y dar la alarma de su propio movimiento. Si las otras estatuas no debían ser representadas prontas también a entrar en una acción tan violenta — lo que es muy improbable — habría sido del peor efecto que una de ellas pudiese dar la ilusión de abandonar su lugar y a sus compañeras, es decir, de sustraerse a su papel en la estructura del monumento. Incoherencia demasiado grosera que no se podría atribuír al gran artista sin absoluta necesidad. Una figura que se precipita así habría sido completamente incompatible con la impresión que debería producir la tumba.

Así, pues, no es preciso que el Moisés quiera lanzarse, es necesario que pueda quedar en una sublime quietud como las otras estatuas, como la prevista (pero no ejecutada por Miguel Angel) del Papa mismo. Pero entonces el Moisés no puede representar al hombre cogido por la cólera que, al descender del Sinaí, encontró a su pueblo apóstata, arrojó las santas Tablas y las rompió. Y en efecto, recuerdo mi decepción, cuando, en mis primeras visitas a San Pedro, iba a sentarme delante de la estatua esperando verla levantarse bruscamente sobre su pie levantado, arrojar las Tablas, y derramar toda su cólera. Nada de todo eso sucedió; la piedra se mantuvo por el contrario cada vez más rígida, una santa y casi aplastante inmovilidad emanó de ella y experimenté la sensación de que allí se encuentra representado algo por siempre inmutable, que ese Moisés permanecería así eternamente sentado e irritado.

Pero si debemos abandonar la idea de que la estatua representa el momento precedente de la explosión de cólera a la vista del ídolo, no nos queda más que unirnos a una de las opiniones que ven en el Moisés una creación de carácter. Entonces, de todos los juicios, el de Thode parece el más desnudo de arbitrariedad y el mejor apoyado en el análisis de las intenciones de movimiento que aparecen en la estatua: "Aquí, como siempre, Miguel Angel tiene en vista la figuración de un carácter-tipo. Levanta la figura de un apasionado conductor de hombres que, consciente de su tarea de dar leyes divinas, se encuentra con la incomprensi-

va oposición humana. Para caracterizar a tal hombre, no hay otro medio que hacer resaltar la energía de la voluntad, y esto gracias a la iluminación de una emoción que se nota a través de la calma aparente, emoción que nace en el movimiento de la cabeza, la tensión de los músculos, la posición de la pierna izquierda. Los mismos medios de expresión que para el *vir activus*, el Julien de la Capilla de los Médicis. Esta característica general se acentúa aún por la valoración del conflicto por el cual tal genio formador de hombres se eleva hasta la generalidad: la cólera, el desprecio y el dolor alcanzan su típica expresión. De lo contrario, sería imposible ver claro en la esencia de tal superhombre. No es un ser histórico el que Miguel Angel ha creado, sino un tipo de carácter de una insuperable energía que domina al mundo refractario. Y ha fusionado así los rasgos dados por la Biblia, y los de su propia vida interna, con impresiones que emanan de la personalidad de Julio II y—lo creería gustosamente—también de la combatividad de Savonarola".

Podemos acercar a estos desarrollos la observación de Knackfuss: El secreto de la impresión producida por el Moisés residiría en la oposición llena de arte entre el fuego interior y la calma exterior de la actitud.

En cuanto a mí, no encuentro nada que censurar a la explicación de Thode, pero me parece que falta a ella algo. Tal vez se hace sentir la necesidad de una relación más íntima entre el estado de ánimo del héroe y ese contraste entre "una calma aparente y una emoción interna" expresado por su actitud.

II

Mucho tiempo antes que pudiese oir hablar de psicoanálisis había oído decir que un conocedor de arte, Ivan Lermolieff, cuyos primeros ensayos fueron publicados en alemán de 1874 a 1876, había operado una revolución en los Museos de Europa, revisando la atribución de muchos cuadros, enseñando a distinguir con certeza las copias de los originales y reconstruyendo con las obras así liberadas de

sus atribuciones primitivas, nuevas individualidades artísticas. Obtuvo este resultado haciendo abstracción del efecto de conjunto y de los grandes rasgos de detalles secundarios, ciendo la significación característica de detalles secundarios, menudencias tales como la conformación de las uñas, de los extremos de las orejas, de las aureolas y otras cosas no observadas que el copista descuida, pero ejecutadas sin embargo por cada artista de una manera que lo caracteriza. Supe en seguida que bajo su seudónimo ruso se ocultaba un médico italiano llamado Morelli. Murió en 1891, siendo senador del reino de Italia. Creo su método emparentado de muy cerca con la técnica médica del psicoanálisis. Este también acostumbra adivinar por rasgos desdeñados o no observados, por el desecho de la observación, las cosas secretas u ocultas.

En dos lugares de la estatua del Moisés se encuentran detalles que aun no han sido observados, que ni siquiera han sido correctamente descritos, detalles que están en relación con la actitud de la mano derecha y la posición de las dos Tablas. Esta mano interviene de una manera singular, forzada, y que exige una explicación, entre las dos Tablas y la barba del héroe irritado. Se ha dicho que con los dedos escarbaba en la barba, que jugaba con los pelos de la barba, mientras que la punta del dedo se apoyaba sobre las Tablas. Nada de todo esto concuerda con la realidad. Busquemos cuidadosamente—que bien vale le pena—lo que hacen los dedos de esta mano derecha y describamos exactamente la abundante barba con la cual están en relación (1). Se ve entonces muy claramente: El pulgar de esta mano está oculto, el índice, y sólo el índice está en contacto efectivo con la barba. Se hunde tan profundamente en la blanda masa pilosa que ésta se levanta más abajo y más arriba (hacia la cabeza y hacia el vientre), sobrepasando el nivel del dedo que la oprime. Los otros tres dedos se apoyan contra el pecho, las falanges dobladas, apenas rozados por el bucle derecho de la barba que les escapa. Se han, por decirlo así,

(1) Ver el dibujo adjunto.

alejado de la barba. No se puede decir, pues, que la mano derecha juega con la barba o que la revuelve; sólo esto es exacto: un solo dedo, el índice, se apoya sobre una parte de la barba y produce en ella un profundo surco. He ahí en verdad un ademán extraño y difícil de comprender, cargar su barba con un solo dedo.

La admirada barba de Moisés desciende de las mejillas, del labio superior, del mentón, en cierto número de guedejas que hasta se pueden distinguir en su trayecto. Una de las guedejas más alejadas a la derecha, la que parte de la mejilla, se dirige hacia el borde superior del índice que la retiene. Admitimos que continúa deslizándose más abajo entre este dedo y el pulgar que está oculto. La guedeja opuesta del lado izquierdo, desciende sin desviación hasta abajo del pecho. La espesa masa de pelos, interior en esta última guedeja, de ahí hasta la línea media, ha sufrido la más sorprendente de las suertes. No puede seguir el movimiento de la cabeza hacia la izquierda, sino que está obligada a formar una curva suavemente desarrollada, una especie de guirnalda que viene a cruzar la masa pilosa de la derecha. Se encuentra en efecto retenida por la presión del índice derecho, aunque sale de la izquierda y constituye, en realidad, la parte principal de la mitad izquierda de la barba. La barba parece, pues, en su masa principal, echada hacia la derecha aunque la cabeza está fuertemente vuelta hacia la izquierda. En el lugar en que el índice derecho se hunde se ha formado una especie de remolino; ahí, las guedejas de la izquierda y las de la derecha, se entrecruzan, comprimidas unas y otras por el dedo autoritario. Más allá, solamente las masas pilosas se extienden, libres, después de haber sido desviadas de su dirección primitiva y caen verticales hacia la mano izquierda que, reposando sobre las rodillas, abierta, recibe sus extremos.

No me hago ilusiones sobre la claridad de mi descripción y no me arriesgo a juzgar si el artista nos ha facilitado o no la explicación de este nudo en la barba. Pero un hecho está por sobre toda negación: la presión del índice de la mano *derecha* sujeta sobre todo guedejas de la mitad *iz-*

quierda de la barba, y, por esta enérgica intervención, se impide a la barba participar en el movimiento de la cabeza y de la mirada hacia la izquierda. Podemos, pues, preguntarnos qué significa esta disposición y a qué debe su existencia. Si realmente, consideraciones de línea o de relleno han obligado al artista a llevar hacia la derecha la ondulante barba del Moisés que mira hacia la izquierda, emplear para esto la presión de un solo dedo parece un medio muy poco apropiado. ¿Quién, pues, después de haber echado por una razón cualquiera su barba a un lado querría mantener una mitad de la barba al otro lado por la presión de un dedo? Quizás, después de todo, estos detalles no significan nada y nosotros nos devanamos los sesos a propósito de cosas indiferentes al artista.

Pero continuemos creyendo en la significación de estos detalles. Se presenta entonces una solución que suprime toda dificultad y nos hace adivinar un sentido nuevo.

Si en el Moisés, las guedejas izquierdas de la barba están aplastadas por el índice derecho, tal vez es ese el vestigio de una relación entre la mano derecha y el lado izquierdo de la barba, que era más íntima en el instante que precedía al que está figurado. La mano derecha tenía quizá cogida la barba con mucho mayor energía, había avanzado hasta el extremo izquierdo; y retirándose en la posición en que la vemos ahora, una parte de la barba la habría seguido, dando ahora un testimonio del movimiento que se desarrolló. La guirnalda de barba marcaría la huella del camino recorrido por la mano.

Así habríamos descubierto un movimiento regresivo de la mano derecha, esta suposición nos impone inevitablemente otras. Nuestra imaginación completa el acontecimiento del cual el movimiento revelado por la actitud de la barba no sería más que un episodio, y nos lleva sin esfuerzos a la interpretación según la cual Moisés en el reposo habría sido asustado repentinamente por el rumor del pueblo y la vista del Becerro de oro. Estaba sentado tranquilo, la cabeza, con la barba ondulante, mirando derecho hacia adelante; la mano no tenía probablemente nada que hacer con la barba, el rui-

do hiere su oído, la cabeza y la mirada se vuelven al lado de donde viene este ruido perturbador. Moisés ve la escena y la comprende. Entonces, presa de cólera y de indignación, querría lanzarse, castigar a los sacrílegos, aniquilarlos. Pero el furor, que se sabe aún lejos de su objeto, estalla mientras tanto en un ademán contra el propio cuerpo. La mano, impaciente, pronta a obrar, coge por delante la barba, que había seguido el movimiento de la cabeza, la estrecha con fuerza férrea entre el pulgar y la palma de la mano, con los dedos que se vuelven a cerrar, ademán de fuerza y de violencia, que recuerda otras figuras de Miguel Angel. Entonces—no sabemos todavía cómo ni por qué—sobreviene un cambio: La mano que había avanzado, sumida en la barba, se retira violentamente, suelta la barba, los dedos se desprenden, pero estaban tan profundamente enterrados que al retirarse arrastran una abundante guedeja de izquierda a derecha y allí, bajo la presión de un solo dedo, el superior y el más largo, esta masa va a extenderse por encima de las guedejas de la derecha. Y esa nueva posición, que no se explica sino por el movimiento que la ha precedido, está ahora fijada.

Ha llegado el momento de reflexionar. He aquí lo que hemos admitido: La mano derecha se encontraba en un principio fuera de la barba; en un momento de violenta emoción se lanzó hacia la izquierda para coger la barba: por fin se retiró nuevamente, arrastrando consigo una parte de la barba. Hemos dispuesto de esta mano derecha como si pudiéramos obrar con ella a nuestro modo. ¿Pero tenemos el derecho de hacerlo? ¿Esta mano es, pues, libre? ¿No tiene que sostener o llevar las Santas Tablas? ¿Tales fantasías de ademanes no le están acaso prohibidas por esta importante función? Además, ¿por qué se ha motivado este movimiento de retroceso si la mano obedeció a un motivo poderoso al abandonar su primera posición?

Es preciso hacer notar a propósito de estas Tablas una cosa que hasta aquí no ha sido considerada digna de observación (1). Decíamos: La mano se apoya sobre las Tablas, o

(1) Ver el detalle de la figura D.

Fig. D

Fig. 1

Fig. 2

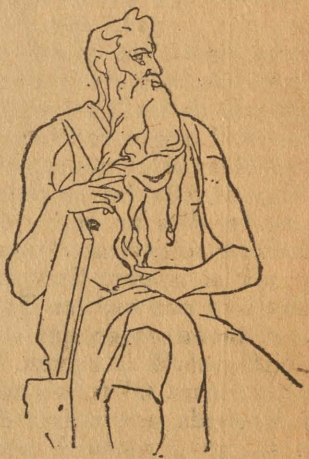


Fig. 3

bien: la mano sostiene las Tablas. Se ve por lo demás desde un principio las dos Tablas rectangulares y apretadas una contra otra levantadas sobre un ángulo. Si se mira de más cerca, se descubre que el borde inferior de las Tablas está hecho en forma diferente del borde superior, inclinado oblicuamente hacia adelante. Este borde superior termina en línea recta mientras que el inferior presenta en la parte anterior una salida, una especie de cuerno, y es precisamente por esa salida por donde las Tablas tocan el piso de piedra. ¿Cuál puede ser la significación de este detalle, por lo demás muy inexactamente reproducido en un gran modelo de yeso de la Academia de Bellas Artes de Viena? Este cuerno debe indicar—apenas se puede dudarlo— el borde superior de las Tablas según el sentido de la Escritura. Sólo el borde superior de semejantes Tablas rectangulares es costumbre que sea redondeado o escotado. Así, pues, las Tablas están aquí con la cabeza para abajo. Singular tratamiento de tan sagrados objetos. Están al revés y en equilibrio inestable sobre una punta. ¿Qué factor pudo contribuir a semejante concepción? ¿O bién, sería este detalle indiferente al autor?

Nos convencemos entonces de esto: Las Tablas también han tomado esta posición a consecuencia de un movimiento hecho ya, y este movimiento ha dependido del cambio de posición de la mano; en seguida, a su vez, este movimiento de las Tablas ha forzado la mano a su ulterior retroceso. Lo que concierne a la mano y lo que concierne a las Tablas se combina entonces en el conjunto siguiente. La mano derecha las sujetaba por el borde inferior y encontraba en ellas un apoyo en la salida dirigida hacia adelante. Entonces sobreviene el momento en que el reposo fué turbado por el rumor. Esta facilidad para llevar las Tablas explica sola por qué las Tablas estaban al revés. Entonces vino el momento en que el reposo fué turbado por el rumor. Moisés volvió la cabeza, y cuando vió la escena, su pie se preparó para saltar, su mano soltó las Tablas y se dirigió a la izquierda por encima de la barba como ejerciendo primero su propia violencia sobre sí. Las Tablas fueron entonces confiadas a la presión del brazo que debía estrecharlas con-

tra el pecho. Pero esta presión fué insuficiente y las Tablas se deslizaron hacia adelante y hacia abajo, su borde superior, primero horizontal, se vino hacia adelante y hacia abajo; el borde inferior, privado de su apoyo, se acercó, por su ángulo anterior, al asiento de piedra. Un instante más, las Tablas iban a girar sobre este nuevo punto de apoyo, a alcanzar, por el borde que antes era el superior, al suelo, y a romperse. Para *evitar esto* la mano derecha se retira bruscamente, suelta la barba llevando sin quererlo una parte de ella, coge nuevamente el borde de las tablas y las sujeta no lejos de su ángulo posterior que ahora ha llegado a ser el ángulo superior. Así, este conjunto que parece singular, forzado, de barba, de mano, y de dobles tablas dirigidas sobre la punta, parece deducirse de un ademán apasionado de la mano y de las consecuencias bien fundadas que de él derivan. Si se quiere anular la huella de estos movimientos impetuosos, es necesario levantar el ángulo superior anterior de las Tablas, hacerlo retroceder en el plano general de la estatua, alejar así del asiento de piedra el ángulo inferior anterior (el de la salida), bajar la mano y ponerla bajo el borde de las Tablas cuya posición vuelve a ser así horizontal.

He hecho hacer por un artista tres dibujos destinados a hacer comprender mi descripción. El tercero hace la estatua tal como la vemos; los otros dos representan estados preparatorios que implican mi interpretación, el primero, el del reposo, el segundo, el de la más violenta tensión: preparativos del impulso, abandono por las manos de las Tablas y caída inminente de éstas. Se puede observar que las dos reproducciones complementarias de mi dibujante rinden homenaje a las descripciones inexactas de los autores precedentes. Un contemporáneo de Miguel Angel, Condivi, decía: "Moisés, duque y capitán de los hebreos, está sentado como un sabio meditando, estrecha bajo sus brazos las Tablas de la Ley, y se toca el mentón con la mano izquierda como alguien fatigado y lleno de preocupaciones". Esto no podría verse en la estatua de Miguel Angel, y sin embargo coincide casi con la suposición sobre la cual está fundado el primer dibujo. W. Lübke escribió con otros observadores:

"Trastornado, coge con la mano derecha la barba que se extiende magníficamente..." He ahí algo inexacto con relación a la reproducción de la estatua, pero que concuerda con nuestro segundo dibujo. Justi y Knapp vieron, como lo hemos mencionado, que las Tablas iban deslizándose y en peligro de romperse. Debieron verse corregidos por Thode que les mostraba que las Tablas estaban sólidamente sujetas por la mano derecha, pero habrían tenido razón, si, en lugar de describir la estatua, hubieran querido hacer la descripción de nuestro dibujo del medio. Casi se podría creer que esos autores se han alejado de la imagen real de la estatua y que, sin darse cuenta, comenzaron un análisis de los motivos de sus ademanes, llegando a las mismas conclusiones que las establecidas por nosotros de una manera más consciente y más positiva.

III

Si no me equivoco, vamos a cosechar ahora el fruto de nuestros trabajos. Hemos visto que para muchos de aquellos a quienes la estatua impresiona, se impone la interpretación que representa a Moisés bajo la influencia del espectáculo de su pueblo corrompido, danzando alrededor de un ídolo. Pero fué necesario abandonar esta interpretación, pues su consecuencia habría sido que Moisés estuviese pronto a lanzarse inmediatamente, a romper las Tablas y a cumplir la obra de venganza. Pues bien, eso hubiese estado en contradicción con la destinación de la estatua que debía formar parte de la tumba de Julio II, al mismo tiempo que otras tres o cinco figuras sentadas. Podemos volver ahora a esta interpretación abandonada, pues nuestro Moisés no va a lanzarse ni a arrojar las Tablas lejos de él. Lo que vemos en él no es el comienzo de una acción violenta, sino los restos de una emoción que se extingue. Quiso, en un acceso de cólera, precipitarse, vengarse, olvidar las Tablas, pero venció a la tentación, va a quedar sentado, dominado su furor, en un dolor mezclado con desprecio. No arrojará tampoco las Tablas para romperlas sobre la piedra, pues a causa de ellas ha dominado su ira, para salvarlas ha vencido su apasionado arre-

bato. Cuando se abandonaba a su indignación era necesario que descuidase las Tablas, que retirase la mano que las sujetaba, las Tablas empezaron a deslizarse, estuvieron en peligro de romperse, esto lo volvió en sí. Pensó en su misión y, a causa de ello, renunció a satisfacer su pasión. Su mano se retiró bruscamente y salvó las Tablas antes que éstas pudieran caer. Permaneció en esta posición de espera, y así lo representó Miguel Angel como un guardián de la tumba.

Una triple estratificación, en el sentido de la vertical se puede ver en la estatua. Los rasgos del rostro reflejan las emociones predominantes, el medio del cuerpo manifiesta los signos del movimiento reprimido, la piel indica todavía por su posición la acción proyectada, como si el dominio de sí hubiese progresado de arriba abajo. El brazo izquierdo del que no se ha hablado aquí, parece reclamar su parte de nuestra interpretación. La mano izquierda reposa muellemente sobre las rodillas y envuelve de una manera acariciadora los últimos extremos de la barba que vuelve a caer. Parece que quisiera compensar la violencia con la cual un momento antes la mano derecha trató a la barba.

Se nos va a objetar ahora que no es ése el Moisés de la Biblia, el cual entró realmente en cólera, lanzó las Tablas y las rompió, sino otro Moisés muy diferente, nacido de la concepción del artista, que se habría permitido corregir los textos sagrados y alterar el carácter del hombre divino. ¿Nos está permitido atribuir a Miguel Angel esta libertad, poco lejana de ser un sacrilegio?

El pasaje de la Santa Escritura, en el que se relata la conducta de Moisés en la escena del Becerro de oro es el siguiente: (1).

"7) Entonces Jehová dijo a Moisés: Anda, desciende, porque tu pueblo que sacaste de tierra de Egipto se ha corrompido.

"8) Presto se ha apartado del camino que yo les man-

(1) Nos hemos servido de la versión española de Cipriano de Valera cotejada con diversas traducciones y revisada con arreglo al original hebreo. Madrid, 1921. Freud había citado la traducción de Lutero excusándose de ello como de un anacronismo. (N. del T.).

dé, y se han hecho un becerro de fundición, y lo han adorado, han sacrificado a él, y han dicho: Israel, éstos son tus dioses, que te sacaron de la tierra de Egipto.

"9) Dijo más Jehová a Moisés: Yo he visto a este pueblo, que por cierto es pueblo de dura cerviz.

"10) Ahora, pues, déjame que se encienda mi furor en ellos, y los consuma: Y a ti yo te pondré sobre gran gente.

"11) Entonces Moisés oró a la faz de Jehová su Dios, y dijo: Oh Jehová, ¿por qué se encenderá tu furor en tu pueblo que tú sacaste de la tierra de Egipto con gran fortaleza, y con mano fuerte?

"14) Entonces Jehová se arrepintió del mal que dijo que había de hacer a su pueblo.

"15) Y volvióse Moisés, y descendió del monte trayendo en su mano las dos Tablas del testimonio, las Tablas escritas por ambos lados; de una parte y de otra estaban escritas.

"16) Y las Tablas eran obra de Dios, y la escritura era escritura de Dios grabada sobre las Tablas.

"17) Y oyendo Josué el clamor del pueblo que gritaba, dijo a Moisés: Alarido de pelea hay en el campo.

"18) Y él respondió: No es eco de algazara de fuertes, ni eco de alarido de flacos: algazara de cantar oigo yo.

"19) Y aconteció, que como llegó él al campo, y vió el becerro y las danzas, enardecióse la ira a Moisés, y arrojó las Tablas de sus manos, y quebrólas al pie del monte.

"20) Y tomó el becerro que habían hecho, y quemólo en el fuego, y moliólo hasta reducirlo a polvo, que esparció sobre las aguas, y diólo a beber a los hijos de Israel.

"30) Y aconteció que el día siguiente dijo Moisés al pueblo: Vosotros habéis cometido un gran pecado: Mas yo subiré ahora a Jehová; quizá le aplacaré acerca de vuestro pecado.

"31) Entonces volvió Moisés a Jehová, y dijo: Ruégote, pues este pueblo ha cometido un gran pecado, porque se hicieron dioses de oro.

"32) Que perdones ahora su pecado, y si no, ráeme ahora de tu libro que has escrito.

"33) Y Jehová respondió a Moisés: Al que pecare contra mí, a éste raeré yo de mi libro.

"34) Ve pues ahora, lleva a este pueblo donde te he dicho: He aquí que mi ángel irá delante de ti; que en el día de mi visitación yo visitaré en ellos su pecado.

"35) Y Jehová hirió al pueblo, porque habían hecho el becerro que formó Aaron.

(Exodo, Capítulo 32).

Bajo la influencia de la exégesis moderna, nos es imposible leer este pasaje sin encontrar en él la huella de una torpe compilación de varios relatos emanados de fuentes diferentes. En el versículo 8, el Eterno anuncia él mismo a Moisés que su pueblo se ha manifestado apóstata y se ha fabricado un ídolo. Moisés intercede por los pecadores. Sin embargo, en el versículo 18, se comporta para con Josué como si no lo supiese y se deja arrebatar súbitamente por la ira (V. 19) cuando divisa la escena de la adoración de los falsos dioses. En el versículo 14, ya ha obtenido el perdón de Dios para su pueblo pecador; sin embargo vuelve (V. 31) a la montaña para implorar este perdón, comunica al Eterno la apostasía del pueblo y obtiene la seguridad de que el castigo será diferido. El versículo 35 se refiere a un castigo del pueblo por Dios, del cual no se dice nada, mientras que los versículos 20 y 30 describen el castigo ejercido por Moisés mismo. Se sabe que las partes históricas de este libro, que cuenta el Exodo, presentan contradicciones todavía más incongruentes y sorprendentes.

Para los hombres del Renacimiento, no había naturalmente crítica del texto bíblico, lo consideraban como coherente y encontraban sin duda que no ofrecía un buen punto de apoyo al arte descriptivo. El Moisés de la Biblia advirtió que el pueblo se dedicó a la adoración de los falsos dioses, obtuvo la clemencia y el perdón, y cae sin embargo en un súbito acceso de furor cuando divisa el Becerro de oro y la muchedumbre danzando alrededor de él. ¿Qué habría de sorprendente en que el artista, queriendo describir la reacción a esa dolorosa sorpresa de su héroe, se haya hecho, por motivos psíquicos internos, independiente del texto bíblico?

Tales alejamientos del texto de la escritura no eran de ningún modo inhabituales, ni aun por menores razones, ni prohibidos al artista. Un célebre cuadro del Parmesano, que se encuentra en su ciudad natal, nos muestra a Moisés, sentado en lo alto de una montaña y lanzando a tierra las Tablas, aunque el versículo de la Biblia dice expresamente: él las rompió al pie de la montaña. Ya la representación de un Moisés sentado no puede apoyarse en el texto bíblico y parece dar razón a los que admiten que la estatua de Miguel Angel no se propone fijar un momento preciso de la vida del héroe.

Pero la transformación que Miguel Angel, según nuestra interpretación, hace sufrir al carácter de Moisés, es aun más importante que una infidelidad al texto bíblico. Moisés, en tanto que hombre, era, según los testimonios de la tradición, irascible y sujeto a arrebatos de pasión. En uno de esos accesos de santa cólera mató al egipcio que maltrataba a un israelita, lo que lo obligó a abandonar el país y huir al desierto. En un acceso de pasión análogo, rompió las Tablas escritas por el mismo Dios. Cuando la tradición prueba semejantes rasgos de caracteres, es sin duda sin prejuicios y conserva la huella de una gran personalidad que realmente ha existido. Pero Miguel Angel colocó sobre la tumba del Papa otro Moisés, superior al Moisés de la historia o de la tradición. Ha retocado el tema de las Tablas de la Ley quebradas, no permite que la cólera de Moisés las destroce, pero la amenaza de que pueden ser rotas calma esta cólera o al menos la retiene en el momento de obrar. Así ha introducido en la figura de Moisés algo nuevo, sobrehumano, y la poderosa masa, así como la musculatura exuberante de fuerza del personaje no son más que un medio de expresión material que sirve para hacer física la hazaña más formidable de que un hombre sea capaz: vencer su propia pasión en nombre de una misión a la cual ha sido consagrado.

La interpretación de la estatua de Miguel Angel parece terminada aquí. Se puede plantear aún otra pregunta: ¿Qué motivos impulsaron al artista a escoger, para la tumba del Papa Julio II, un Moisés, y sobre todo un Moisés transfor-

mado así? Por varias partes, y unánimemente, se ha pretendido que esos motivos deberán buscarse en el carácter del Papa y en las relaciones que el artista tenía con él. Julio II se parecía a Miguel Angel en que trataba de realizar grandes y poderosas cosas, ante todo lo grandioso por la dimensión. Era un hombre de acción, su objeto era claro: pretendía la unidad de Italia bajo la dominación del papado. Lo que no debía conseguirse sino varios siglos más tarde por la coacción de otras fuerzas, él quería conseguirlo solo, aislado, en el corto espacio de tiempo de su dominación, impaciente, por medios violentos. Sabía ver en Miguel Angel a uno de sus iguales, pero lo hizo sufrir a menudo por sus cóleras, por sus faltas de consideración. El artista se sentía dotado de la misma ambiciosa violencia y es posible que, espíritu especulativo diferentemente penetrante, presintiera el fracaso a que ambos estaban destinados. Así dotó al mausoleo del Papa de su Moisés, lo que no dejaba de constituír un reproche a su protector desaparecido y una advertencia a sí mismo, y por esta obra de crítica supo elevarse por encima de su propia naturaleza.

IV

En 1863, un inglés, W. Watkis Lloyd, consagró un librito al Moisés de Miguel Angel (1). Cuando logré procurarme este escrito de cuarenta y seis páginas tomé conocimiento de su contenido con sentimientos confusos: Fué ésta una ocasión para experimentar en mí mismo qué móviles poco dignos e infantiles intervienen a menudo en nuestros trabajos al servicio de una gran causa. Lamenté que Lloyd hubiese encontrado de antemano e independientemente de mí una buena parte de lo que me era caro a título de resultado de mis propias esfuerzos, y después de eso solamente me puse a gozar de esta confirmación inesperada. Es verdad que nuestras vistas divergen sobre un punto decisivo.

(1) W. Watkis Lloyd: **The Moses of Michel-Angelo**, London, Williams and Norgate, 1863.

Lloyd notó primeramente que las descripciones habituales son inexactas, que Moisés no está a punto de levantarse (1), que la mano derecha no coge la barba, y que su índice sólo reposa sobre ella (2).

Comprobó también, lo que es más importante, que la posición de la estatua representada no puede explicarse sino por el recuerdo de un momento precedente, no representado, y que el hecho de llevar las guedejas izquierdas de la barba hacia la derecha, indica que la mano derecha y la parte izquierda de la barba debían encontrarse antes en relación íntima y natural. Pero él sigue otro camino para restablecer esta vecindad deducida necesariamente. No dice: la mano estaba sobre la barba, sino: la barba se encontraba cerca de la mano. Explica que se deben figurar las cosas así: "La cabeza de la estatua, justamente antes de la súbita sorpresa francamente vuelta hacia la derecha por encima de la mano que, antes como después, sujetaba las Tablas de la Ley". El peso ejercido sobre la palma de la mano (por las Tablas) hace abrirse naturalmente los dedos sobre las guedejas que caen, y el súbito movimiento de conversión de la cabeza al otro lado tiene por efecto que una parte de las guedejas se encuentre un momento retenida por la mano inmóvil, constituyendo esa guirnalda de barbas que es necesario comprender como un surco ("wake") dejado por la mano.

Lloyd se aleja de la otra relación posible entre la mano derecha y la mitad izquierda de la barba por una consideración que prueba cuán cerca ha pasado de nuestra interpretación. No admite que el Profeta, aun en la mayor agitación, haya podido extender la mano para tirar su barba hacia un lado. En este caso, la posición de los dedos habría sido muy diferente y, además, a consecuencia de este movi-

(1) But he is not rising or preparing to rise; the bust is fully upright, not thrown forward for the alteration of balance preparatory for such a movement. (p. 10).

(2) Such a description is altogether erroneous; the fillets of the beard are detained by the right hand, but they are not held, nor grasped, enclosed or taken hold of. They are even detained but momentarily—momentarily engaged, they are on the point of being free for disengagement (p. 11).

miento, las Tablas, que no se sujetan sino por la presión de la mano, habrían tenido que caer; sería necesario pues atribuir al personaje, para que pudiese sujetar las Tablas, un ademán torpe cuya representación equivaldría a una profanación. (*"Unless clutched by a gesture so awkward, that to imagine it is profanation"*)

Es fácil ver a qué se debe esta omisión del autor. Ha interpretado exactamente las singularidades concernientes a la barba, viendo en ellas las huellas de un movimiento ya hecho, pero ha descuidado sacar las mismas conclusiones de particularidades no menos forzadas de la posición de las Tablas. Toma en cuenta sólo las indicaciones dadas por la barba, y no las proporcionadas por las Tablas, cuya posición final considera que fué también la original. Así se obstruye el camino hacia una concepción como la nuestra, concepción que, por la valoración de ciertos detalles poco aparentes, conduce a una interpretación sorprendente de toda la figura y de las intenciones que la animan.

Pero ¿qué sucedería si ambos hubiésemos seguido un camino falso? Si hubiésemos estimado importantes y significativos detalles indiferentes al artista y que arbitrariamente o por razones plásticas hubiera hecho tales como son, sin subentender ningún misterio, habríamos sufrido la suerte de tantos críticos que creen ver distintamente lo que el artista no quiso hacer ni consciente ni inconscientemente. No podría decirlo. ¿Conviene atribuir a Miguel Angel, al artista, en cuyas obras tantas ideas luchan por encontrar su expresión, una indecisión tan ingenua, y eso precisamente cuando se trata de esos rasgos sorprendentes y extraños de la estatua de Moisés? Finalmente, se puede agregar con toda humildad que la causa de esta incertidumbre, la comparte el artista en responsabilidad con el crítico. En más de una ocasión Miguel Angel ha ido en sus creaciones hasta el límite extremo de lo que el arte puede expresar; quizá no ha logrado tampoco completo éxito con el Moisés, si su intención era dejar adivinar la tempestad que ha levantado una violenta emoción, por los signos que de ella quedan, cuando, pasada la tempestad, se restablece la calma.

APENDICE

Algunos años después de la aparición de este trabajo sobre el Moisés de Miguel Angel en la revista *Imago*, sin que se mencionase mi nombre, un número del *Burlington Magazine for Connaiseurs* (Nº CCXVII, vol. XXXVIII) llegó a mis manos por intermedio de E. Jones de Londres, y así renació de nuevo mi interés por la interpretación que había propuesto para la estatua. En este número se encuentra un corto artículo de H. P. Mitchell, relativo a dos bronces del siglo XII, actualmente en el *Ashmolean Museum* en Oxford, y atribuidos a un eminente artista de ese tiempo: Nicolás de Verdun. Poseemos además otras obras suyas en Tournei, en Arras y en Klosterneuburg, cerca de Viena; el relicario de los Tres Reyes, en Colonia, es considerado como su obra maestra.

Una de las dos estatuitas estudiadas por Mitchell es un *Moisés* (de unos 23 cms. de alto), identificado como tal indiscutiblemente por las Tablas de la Ley que lleva. Este Moisés está igualmente representado sentado, envuelto en un manto de largos pliegues; su rostro tiene una expresión conmovida, apasionada y quizá afligida; su mano derecha coge la larga barba y presiona sus guedejas, como un pellizco entre la palma y el pulgar, es decir, ejecuta este mismo movimiento que en la figura 2 de mi ensayo, se supone ser el estadio preliminar de la actitud en la cual vemos ahora esculpido el Moisés de Miguel Angel.

Una mirada a la reproducción adjunta hace ver la diferencia principal que existe entre las dos figuras que separan más de tres siglos. El Moisés del artista lorenés, sujeta las Tablas con la mano izquierda por el borde superior y las

apoya sobre las rodillas; trasládense las Tablas al otro lado y confíeselas al brazo derecho, entonces se habrá restablecido la situación inicial del Moisés de Miguel Angel. Si mi concepción del ademán por el cual Moisés coge la barba es admisible, el Moisés del año 1180 reproduce un momento tomado de la tempestad de las pasiones, y la estatua de San Pedro ad Víncola, la calma después de la tempestad.

Creo que el hallazgo de que aquí se trata aumenta la verosimilitud de la interpretación que he ensayado en mi trabajo. Tal vez sea posible a un conocedor de arte llenar el abismo formado por los siglos entre el Moisés de Nicolás de Verdun y el del maestro del Renacimiento italiano, mostrando que existen tipos intermediarios de Moisés.

ALGUNOS TIPOS DE CARACTER DESPEJADOS POR EL PSICOANALISIS

Cuando un médico emprende el tratamiento psicoanalítico de un neurótico, su interés no va de ningún modo en primer lugar al carácter de éste. Preferiría saber lo que significan los síntomas de ese neurótico, qué pulsaciones instintivas se disimulan detrás de éstos y se satisfacen gracias a ellos, y por qué etapas ha pasado la vía misteriosa que va de esos deseos instintivos a esos síntomas. Pero la técnica que el médico está obligado a seguir le exige pronto orientar ante todo su necesidad de saber hacia otros objetos. Ve amenazada su investigación por resistencias que el enfermo opone y debe atribuir esas resistencias al carácter del enfermo. Ese carácter adquiere entonces el primer derecho a su interés.

Lo que se opone a los esfuerzos del médico, no son siempre los rasgos de carácter que el enfermo se reconoce a sí mismo o que sus relaciones le atribuyen. A menudo ciertas maneras de ser del enfermo, de las cuales no parecía sino moderadamente provisto, se manifiestan, elevadas a un poder insospechado, o bien adopta actitudes que no se habían revelado en otras circunstancias de la vida. En las páginas que siguen, vamos a tratar de describir y de relacionar con su origen algunos de estos rasgos de caracteres sorprendentes.

I

LAS EXCEPCIONES

El trabajo psicoanalítico se encuentra siempre de nuevo confrontado por esta tarea: llevar al enfermo a renunciar a un goce cercano e inmediato. No es que él deba renunciar a todo goce; no se puede pedírselo tal vez a nadie, y la religión misma, cuando exija en abandono del goce terrenal, está obligada a fundar esta exigencia en la promesa de un goce incomparablemente más grande y más precioso en el más allá. No, el enfermo debe simplemente renunciar a esas satisfacciones a las cuales sucedería infaliblemente un daño, sus privaciones no necesitan ser más temporales y le basta aprender a cambiar un placer inmediato por un placer más seguro, aunque diferido. O bien, en otros términos, es preciso que haga, bajo la dirección médica, *ese progreso que va del principio del placer al principio de la realidad* por el cual el hombre adulto se distingue del niño. En esta obra de educación, apenas si el saber superior del médico desempeña un papel decisivo, pues no puede, en general, decir al enfermo otra cosa que lo que puede decirle su propia inteligencia. Pero no es lo mismo saber algo u oírselo decir por otro; el médico asume el papel eficaz de ese otro; se sirve de esta influencia que un hombre ejerce sobre otro hombre. O bien, si recordamos que es costumbre en el psicoanálisis poner lo que es primordial y radical en el lugar de lo que es derivado y atenuado, diremos que el médico se sirve en este trabajo de educación de un componente cualquiera del *amor*. Al hacer esta nueva educación, no hace sin duda más que repetir el proceso que, en resumidas cuentas, ha permitido la educa-

ción primera. Además de la necesidad, el amor es el gran educador, y el hombre cuya evolución permanece incompleta se dejará llevar por el amor a su prójimo, a tomar en cuenta las leyes de la necesidad y a evitar los castigos que siguen a su violación.

Cuando se exige así de los enfermos un renunciamiento provisional a una satisfacción, un sacrificio, una aceptación de dolencias momentáneas para un fin mejor, o bien simplemente la resolución de someterse a la necesidad impuesta a todos, se choca con algunas personas que combaten por medio de un motivo particular una pretensión semejante. Ellas dicen que han sufrido suficientemente y que han experimentado privaciones para tener derecho a ser eximidas de nuevas exigencias, que ellas no quieren someterse más a ninguna necesidad desagradable, pues son *excepciones* y esperan seguir siéndolo. En un enfermo de este género, esta pretensión llegó hasta hacerle creer formalmente que una providencia especial velaba sobre él a fin de preservarlo de todos los penosos sacrificios de esta índole. Los argumentos del médico no pueden nada sobre las seguridades interiores manifestadas con tal fuerza, y pierde pronto toda influencia sobre su enfermo; se ve entonces obligado a investigar las fuentes que alimentan este enojoso prejuicio.

Ahora bien, no se podría dudar que a cada cual no le guste creerse una "excepción" y pretender privilegios sobre los demás. Pero justamente por eso, cuando alguno se proclama y se comporta realmente como excepción, debe haber en esta pretensión una razón particular y que no se encuentra en general. Puede existir más de una de esas razones, pero, en los casos estudiados por mí, he llegado a comprobar una particularidad común a todos esos enfermos y que está en relación con los acontecimientos precoces de su vida. Su neurosis se relaciona con un acontecimiento o con un sufrimiento que los había atacado *en su primera infancia*, de los cuales ellos se sabían inocentes, y que podían considerar como un perjuicio injusto causado a su persona. Los privilegios que hacían proceder de esta injusticia y la insubordinación que resultaba de eso no habían contribuido poco a hacer más

agudos los conflictos que más tarde habían producido el nacimiento de la neurosis. Uno de estos enfermos tomó para con la vida la actitud descrita más arriba al saber que un mal orgánico de los más dolorosos, que le habían impedido cumplir su vida, era de origen congénito. Había soportado con paciencia este mal durante todo el tiempo que creyó que provenía de una casualidad ulterior, pero en cuanto descubrió que él constituía una parte de su herencia, se sublevó. El joven del cual hemos hablado ya y que se creía custodiado por una providencia particular, cuando niño de teta, fué víctima de una infección accidental por su nodriza. En seguida durante su vida, había vivido pretendiendo indemnizaciones como una renta que le era debida en cambio, y sin sospechar el origen de sus pretenciones. En el caso de este enfermo, el análisis, que había reconstruido este hecho por medio de obscuros restos del recuerdo y por la interpretación de los síntomas, se encontró objetivamente confirmado por los testimonios de la familia.

Por razones fáciles de comprender, no puedo decir más sobre estas historias de enfermos lo mismo que sobre otras. No quiero tampoco tratar de la tan natural analogía entre la deformación del carácter que sobreviene después de largos años infantiles de enfermedad y el comportamiento de pueblos enteros cargados de un pasado lleno de desgracias. Por el contrario, no dejaré de recurrir a esta figura, creada por el más grande de los poetas, y en cuyo carácter la pretensión de ser una excepción íntimamente ligada a una desventaja congénita y motivada por éste.

En el monólogo que sirve de introducción al *Ricardo III* de Shakespeare, Glocester, el futuro rey, declara:

"Pero yo no estoy formado para esos juegos caprichosos, ni para hacer dulces los ojos a un espejo amoroso, yo que estoy tayado rudamente y que no tengo la majestad del amor para pavonearme ante una ninfa de andar coqueto, yo en quien se ha tronchado toda noble proporción, yo a quien la naturaleza seductora ha privado de sus atractivos, yo a quien ella envió antes de tiempo al mundo de los vivos, deforme, inconcluso, a lo más a medio terminar, de tal mo-

do estropeado y contrahecho que los perros ladran cuando me detengo cerca de ellos. Pues bien, yo, en esta muelle y languideciente época de paz, no tengo otro placer, para pasar las horas, que observar mi sombra al sol y describir mi propia deformidad. Por eso, ya que no puedo ser el amante que encantará estos tiempos decidores, estoy determinado a ser un malvado y el aguafiestas de estos días frívolos".

Tal vez, en la primera impresión que nos produce este discurso-programa, no encontraremos nada que esté en relación con nuestro tema. Ricardo no parece decir otra cosa que esto: "Yo me aburro en este tiempo de la ociosidad y quiero divertirme. Pero como, siendo contrahecho, no puedo jugar al amante, voy a jugar al infame, a intrigar, a asesinar, en resumen, a hacer todo lo que me plazca". Una argumentación tan frívola ahogaría en el espectador todo movimiento de simpatía si no se disimulase allí debajo algo serio. Y la pieza por eso mismo se haría psicológicamente imposible, pues es preciso que el poeta sepa despertar en nosotros una secreta simpatía por su héroe, a fin de que podamos admirar sin protesta interior su audacia y su habilidad; pues esta simpatía no puede fundarse más que en la simpatía del héroe, en el sentimiento de tener en el fondo algo de común con él.

Por eso pienso que el monólogo de Ricardo no dice todo; trata someramente y nos deja el trabajo de contemplar lo que él no hace más que indicar. Y cuando tratamos de completarlo, toda apariencia de frivolidad desaparece; la amargura, la forma detallada con que Ricardo describe su deformidad adquieren toda su importancia y se descubre para nosotros lo que hay de común entre Ricardo y nosotros y que compromete nuestra simpatía para ese malvado. Parece decirnos entonces: La naturaleza me ha hecho una gran injusticia rehusándome las bellas formas que conquistan el amor de los humanos. La vida me debe en cambio una compensación que voy a otorgarme. Tengo derecho a ser una excepción y a pasar por encima de los escrúpulos que detienen a los demás. Puedo cometer injusticias porque se cometió una injusticia con respecto a mí — y, en este momento,

sentimos que nosotros mismos podríamos llegar a ser parecidos a Ricardo, que ya casi lo somos en pequeña escala. Ricardo es una inmensa ampliación de este aspecto de nosotros mismos que sentimos tan en nosotros. Todos nosotros creemos tener derecho a guardar rencor a la naturaleza y al destino en razón de perjuicios congénitos e infantiles, todos reclamamos compensaciones a precoces mortificaciones de nuestro narcisismo, de nuestro amor propio. ¿Por qué la naturaleza no nos ha concedido los bucles rubios de Balder, la fuerza de Sigfrido, la frente despejada del genio, los nobles rasgos del aristócrata? ¿Por qué hemos nacido nosotros en el cuarto del burgués y no en el palacio del rey?. Habríamos alcanzado también a la belleza y a la distinción como todos aquellos que envidiamos por eso.

Sin embargo, hay una sutil economía inherente al arte del poeta y que impide que su héroe exprese muy alto e integralmente todos los secretos sobre los cuales están fundados sus móviles de acción. Nos obliga por eso a completarlos, tiene ocupada nuestra actividad mental, la desvía de la reflexión crítica y nos mantiene en nuestra identificación con su héroe. Un torpe, en su lugar, daría a todo lo que él quiere comunicarnos una expresión consciente y se encontraría entonces cara a cara con nuestra inteligencia fría y libre, lo que nos haría imposible toda ilusión.

Pero no abandonaremos el capítulo de las "excepciones" sin observar que la pretensión que tienen las mujeres a los privilegios y a ser dispensadas de tantas obligaciones de la vida descansa sobre esta misma base. Según lo que nos enseña la experiencia psicoanalítica, las mujeres se consideran como habiendo experimentado un grave perjuicio en su pequeña infancia sin que haya en eso falta suya, como habiendo sido en parte mutiladas y desaventajadas. La razón por la cual tantas hijas odian a su madre tiene por raíz última este reproche: que ésta las hizo nacer mujeres en lugar de hacerlas nacer hombres.

II

LOS QUE FRACASAN ANTE EL TRIUNFO

La investigación psicoanalítica nos ha enseñado que los hombres se ponen neuróticos a causa de privaciones. Se entiende que se trata de privación relativa a la satisfacción de deseos libidinosos y nos es preciso hacer un largo rodeo a fin de comprender esta proposición. Pues, para que nazca la neurosis, es necesario que se produzca un conflicto entre los deseos libidinosos de un individuo y esa parte de su ser que nosotros llamamos su *yo*, que es la expresión de sus instintos de conservación y comprende el ideal que se ha asignado a sí mismo. Tal conflicto patógeno no puede producirse sino cuando la libido viene a entrar en camino y orientarse hacia fines que el *yo* ha sobrepasado y proscrito desde hace mucho tiempo, que ha prohibido por consecuencia para siempre, y la libido no penetra en esas vías sino cuando está privada de toda satisfacción conforme al *yo* y a su ideal. Así la privación, la falta de verdadera satisfacción es la primera condición del origen de la neurosis aunque no es ciertamente la única.

El médico sólo quedará con eso más sorprendido, y hasta desorientado, al comprobar que algunas personas caen a veces enfermas justamente cuando un deseo profundamente arraigado en ellas y que alimentaban desde mucho tiempo se realiza. Parecía entonces que esas personas fuesen incapaces de soportar su felicidad, pues no se puede dudar de la correlación existente entre el éxito y la enfermedad. Es así como tuve ocasión de familiarizarme con el destino de una mujer, destino que voy a describir porque constituye un modelo de semejantes cambios trágicos.

De buena familia y bien educada, siendo aún muy joven, no supo poner freno a su avidez de vivir y se fugó de la casa paterna; se puso a correr el mundo y las aventuras hasta el día en que conoció a un artista que supo reconocer y apre

ciar su encanto femenino, pero que comprendió al mismo tiempo la naturaleza, en el fondo delicada, de esta mujer en otras partes no considerada. La llevó a su casa y ella llegó a ser para él una fiel compañera en cuya felicidad no parecía faltar más que la legitimación de su unión. Después de largos años de vida común, él consiguió que su familia la aceptase en su amistad, y estaba a punto de casarse con ella.

En este momento, ella empezó a entristecer. Descuidó todos los quehaceres de la casa, de la que iba a llegar a ser la señora, se creyó como perseguida por la familia que quería acogerla, alejó por absurdos celos a este hombre de todas sus relaciones, lo molestó en sus trabajos artísticos, y cayó finalmente en un estado de enfermedad mental incurable.

Otra observación: se refiere a un hombre de una gran honorabilidad, el cual, profesor de la enseñanza superior, había alimentado durante largos años la comprensible esperanza de llegar a ser el sucesor del maestro que lo había iniciado en la ciencia. Cuando, al retiro de éste, su colega, le anunciaron que se le había escogido para sucederle, empezó a tomar miedo, disminuyó él mismo sus méritos, se declaró indigno de llenar la situación que se le ofrecía y cayó en un estado de melancolía que lo alejó por varios años de toda actividad.

Por diferentes que sean, por otra parte, estos dos casos, tienen, sin embargo, esto de común: que la enfermedad aparece desde que el deseo se realiza y que ella reduce a nada el goce que debería haber resultado de esta realización.

La contradicción existente entre observaciones semejantes y la proposición según la cual el hombre cae enfermo a consecuencias de privación no es insoluble. Basta distinguir una privación exterior y una privación interior para poder levantarla. Hay privación exterior, si el objeto por el cual la libido puede satisfacerse está suprimido en la realidad. Esta clase de privación es por sí misma ineficaz, no llega a ser patógena sino en el momento en que una privación interior viene a asociarse a ella. La privación interior debe provenir del *yo* y negar a la libido el derecho de orientarse hacia

los otros objetos de los cuales trata ahora de apoderarse. Sólo entonces puede producirse una neurosis, es decir una satisfacción sustitutiva por el rodeo que pasa a través del inconsciente regolfado. La privación interior entra, pues, siempre en línea de cuenta, pero no entra en acción antes que la verdadera privación exterior le haya preparado el terreno.

En estos casos excepcionales en que los hombres caen enfermos ante el triunfo, la privación interior ha obrado sola; no ha podido manifestarse sino después que la privación exterior ha dado lugar a la realización del deseo. A primera vista, hay ahí algo sorprendente, pero recordaremos, observando de más cerca, que a menudo sucede que el *yo* tolera un deseo como inofensivo, mientras este deseo no existe sino en estado de fantasma y parece alejado de toda realización, mientras que ese mismo *yo* se pone vivamente en guardia en cuanto ese deseo se acerca a su realización y amenaza convertirse en realidad. La diferencia existente entre estos casos y esos, bien conocidos, en que se forma en general una neurosis no reside sino en esto: de ordinario, una exaltación interna de las embestidas libidinosas hace del fantasma, hasta entonces despreciado y tolerado, un temible adversario, mientras que, en nuestros casos, la señal de manifestación del conflicto se produce por un verdadero cambio exterior.

El análisis nos muestra sin dificultad que son fuerzas emanadas de la *conciencia moral* las que prohíben al sujeto obtener del feliz cambio real el beneficio desde tan largo tiempo deseado. Pero es una ardua tarea averiguar cuáles son la naturaleza y el origen de estas tendencias justicieras y punitivas que surgen a menudo, con gran sorpresa nuestra, allí donde menos esperaríamos encontrarlas. Lo que sabemos o suponemos de eso, por razones muy conocidas no quiero discutirlo sobre observaciones médicas; escogeré más bien para eso, figuras creadas por los grandes poetas, esos conocedores profundos del alma humana.

Lady Macbeth, en Shakespeare, sucumbe después de alcanzar el fin que había perseguido con una incansable ener-

gía. No manifestó antes del crimen ninguna vacilación ni ningún signo de lucha interior, no aspiraba más que a vencer los escrúpulos de su marido ambicioso y sin embargo más compasivo. Estaba dispuesta a sacrificar a su proyecto de asesinato hasta su feminidad, sin reflexionar sobre el papel decisivo que iba a caber a esa feminidad, mientras se tratara de establecer sobre las bases sólidas lo que su ambición hubiera alcanzado por el crimen.

"¡Venid, venid, espíritu que asistís a los pensamientos asesinos! Matadme aquí... Venid a mis mamas de mujer y cambiad mi leche en hiel, vosotros, ministros del asesinato". (Acto I, escena V).

"He amamantado y sé cuán tiernamente amo al pequeño que me mama; ¡y bien! en el momento en que él sonreía en mi cara, yo habría arrancado mis pezones de sus encías sin huesos, y le habría hecho saltar los sesos, si lo hubiese jurado como vosotros habéis jurado esto!" (Acto I, escena VII).

Ella no manifiesta más que un solo y ligero retroceso ante la acción.

"Si no se hubiese aparecido en su sueño a mi padre, yo habría hecho la cosa..." (Acto II, escena II).

Y ahora que es reina por el asesinato de Duncan, viene a asomar algo como una desilusión, como un disgusto. No sabemos de donde proviene eso.

"Se ha gastado todo para no tener nada cuando se ha obtenido su deseo sin satisfacción. Más vale ser aquél a quien se destruye que vivir por su destrucción en una alegría llena de duda". (Acto III, escena II).

Sin embargo, no pierde la serenidad. Sólo ella en la escena del banquete que sucede a esas palabras permanece con sangre fría; disimula la turbación de su marido y encuentra un pretexto para despedir a los huéspedes. Y entonces ella se nos escapa. La vemos reaparecer como sonámbula, fija en las impresiones de la noche del crimen. Anima allí a su marido como entonces:

"¡Vaya, mi señor, vaya!, un soldado, tener miedo... ¿Por qué temer que lo sepan, cuando nadie podrá pedir cuenta a nuestra autoridad?..." (Acto V, escena I).

Ella oye los golpes en la puerta, los golpes que, después del asesinato, asustaban a su marido. Al mismo tiempo ella se esfuerza por "deshacer lo que habiendo sido hecho no puede ser ya deshecho". Lava sus manos manchadas con sangre y que huelen a sangre y se da cuenta de la inanidad de este esfuerzo. El remordimiento parece haber abatido a la que parecía inaccesible a los remordimientos. Cuando muere, Macbeth, tan implacable entonces como ella lo era al comienzo, no encuentra para ella más que estas breves y despreciables palabras:

"Ella debería haber muerto más tarde. Habría llegado siempre el momento de decir aquella palabra". (Acto V, escena V).

Y se pregunta entonces lo que ha doblegado ese carácter que parecía forjado del más duro metal. ¿Es simplemente la desilusión, el otro aspecto que tiene la acción una vez cumplida? ¿O bien deberemos concluir que, en Lady Macbeth misma, un alma femenina primitivamente dulce y tierna se había elevado a una concentración, a una tensión que no podía mantenerse? ¿O bien, nos es preciso más bien buscar indicios que nos hicieran experimentar tal hundimiento, desde un punto de vista humano más general, por un motivo más profundo?

Considero que es imposible decidirse aquí en un sentido o en otro. El *Macbeth* de Shakespeare es una obra de circunstancia compuesta con ocasión del advenimiento al trono de Jacobo, hasta entonces rey de Escocia. El tema estaba dado y había sido tratado simultáneamente por otros autores, cuyo trabajo utilizó probablemente Shakespeare, siguiendo su costumbre. Permitía extraordinarias alusiones a la situación actual. La "reina virgen", Isabel, sobre la cual corría el rumor de que jamás había podido estar en estado de dar a luz un hijo, y que había exclamado dolorosamente, al saber la noticia del nacimiento de Jacobo (1), que ella era

(1) Véase **Macbeth** (Acto III, escena I).

"Ellas me colocaron en la cabeza una corona infructuosa y

"un tronco seco", acababa justamente de ser constreñida, por no tener hijo, a dejar que el rey de Escocia fuera su sucesor. Pero aquél era hijo de esa María cuyo suplicio había ordenado, aunque en contra de su voluntad, y que, a pesar de toda la tirantez que la política causó en sus relaciones, no debía por eso ser menos considerada como su parienta por la sangre y su huésped.

El advenimiento de Jacobo I al trono parecía ser una demostración de las maldiciones que pesan sobre la esterilidad y de las bendiciones que merecen las generaciones ininterrumpidas. Y los desarrollos del *Macbeth* de Shakespeare reposan sobre este mismo contraste. Las hermanas fatales del Destino anunciaron a Macbeth que sería rey, pero a Banquo que sus hijos recibirían la corona. Macbeth se rebela contra esta sentencia del Destino, no se contentó con la satisfacción de su ambición personal, querría fundar una dinastía y no haber matado en provecho de extraños. Este punto de vista escapa a quien no quiere ver en la pieza de Shakespeare más que la tragedia de la ambición. Es evidente que Macbeth, que no puede vivir eternamente, no tiene sino un medio de anular la parte de la profecía que le desagrada, es tener él mismo hijos que le sucedan. Parece, por lo demás, esperarlos de su potente mujer:

"¡No déis a luz más que varones! ¡Pues tu naturaleza intrépida no debe formar sino hombres!..." (Acto I, escena VII).

Y es tan evidente que, cuando Macbeth se ve decepcionado en esta espera, debería someterse al Destino, o bien sus actos no estarán ya orientados hacia ningún fin y se transformarán en la ira ciega del que está condenado a la ruina y quiere antes destruir todo lo que puede alcanzar. Vemos a Macbeth experimentar esta última evolución y, en el punto culminante de la tragedia, retumba este grito conmovedor citado ya a menudo como abarcando varios sentidos posibles, la exclamación de Macduff:

---

me pusieron en el puño un cetro estéril, que debe arrancarme una mano extraña, ya que ningún hijo debe sucederme".

"El no tiene hijos". (Acto IV, escena III).

Lo que quiere decir seguramente: Sólo porque él no tiene hijos pudo asesinar a los míos, pero eso puede implicar aún otra cosa y poner en descubierto el motivo que, por una parte, impulsa a Macbeth a salir de su naturaleza y, por la otra, toca al solo punto débil del carácter de la dura Lady Macbeth. Pero si, del punto culminante de la pieza que marcan esas palabras de Macduff, se lanza una mirada en rededor, se nota que toda la obra está como tramada con situaciones emanadas de la relación de padre a hijos.

El homicidio del buen Duncan equivale casi a un parricidio: en el caso de Banquo, Macbeth mató al padre mientras que el hijo escapa; en lo que respecta a Macduff, mata a los hijos porque el padre se ha salvado. En la escena de evocación, las hechiceras le hacen ver un niño sangriento y coronado; la cabeza encasquetada que precedía era sin duda la de Macbeth mismo. Pero en el fondo surge la lúgubre aparición del vengador Macduff, que también es una excepción a las leyes de la generación, ya que no ha nacido de su madre, sino que ha sido arrancado de su seno.

Estaría, pues, absolutamente en el espíritu de la justicia poética, edificada sobre la ley del talión, que, para Macbeth, el hecho de no tener hijos y, para su mujer, la esterilidad, fuesen el castigo del crimen cometido por ellos contra la santidad de la generación. Macbeth no podría ser padre porque habría tomado a los hijos su padre y al padre sus hijos, y Lady Macbeth se vería privada de su sexo así como lo había pedido a los espíritus del asesinato. Creo que se comprendería sin buscar muy lejos la enfermedad de Lady Macbeth y la transformación de su audacia criminal en remordimientos, si se viese en ello una reacción a su esterilidad, esterilidad que la convence de su impotencia frente a los decretos de la naturaleza y que le hace al mismo tiempo sentir que por su propia culpa le falta la mejor parte del beneficio de su crimen.

En la Crónica de Holinshed (1577) de la cual Shakespeare sacó el tema de Macbeth, Lady Macbeth no está

citada más que una sola vez como una ambiciosa que induce a su marido al asesinato para llegar a ser reina. No se trata ni de lo que pudo sucederle en seguida, ni de un desarrollo de su carácter. Por el contrario, aquí, la transformación del carácter de Macbeth que hace de éste un monstruo sanguinario parece ser motivada como acabamos de tratar de hacerlo. Pues en la Crónica de Holinshed, entre el homicidio de Duncan, por el cual Macbeth llega a ser rey, y sus otros crímenes, transcurren diez años durante los cuales reina como severo pero justo rey. Sólo después de este espacio de tiempo se produce en él un cambio, bajo la influencia del temor torturante que la profecía hecha a Banquo venga a realizarse como también la suya propia. Solamente entonces hace matar a Banquo y, al igual que en Shakespeare, es arrastrado de crimen en crimen. En la Crónica de Holinshed, no se dice expresamente tampoco que sea su ausencia de heredero la que lanza a Macbeth por esta vía, pero este motivo tan natural cuadra perfectamente con todo el contexto.

Muy diferente es la situación en Shakespeare. Los acontecimientos de la tragedia se suceden con una rapidez febril, de manera que, según las indicaciones suministradas por los personajes de la obra, se puede calcular más o menos en una semana el espacio de tiempo en el cual se desarrollan. Esta prisa quita toda base a nuestras hipótesis relativas a los motivos que han producido el cambio en el carácter de Macbeth y en el de su mujer. El tiempo falta; una decepción continua de las esperanzas de fecundidad no tiene tiempo de producirse, destrozando la energía de la mujer y lanzando al hombre a una actitud de desafío furioso. Así subsiste esta contradicción: tantos sutiles encadenamientos en la pieza misma y entre ésta y la ocasión en la cual fué compuesta, tiende a converger hacia el tema de la privación de una descendencia, aunque la repartición del tiempo en la tragedia se opone expresamente a que la evolución de los caracteres llegue a eso por medio de móviles que no sean los móviles internos.

Pero cuáles pueden ser esos móviles que, en tan poco tiempo, hacen de un temeroso ambicioso un loco desenfrenado y de la dura instigadora del crimen una enferma agobiada

de remordimientos, he ahí lo que a mi juicio no se podría adivinar. Pienso que nos es preciso renunciar a escudriñar la triple obscuridad donde se sobreponen y se condensan la mala conservación del texto, la intención, para nosotros desconocida, del poeta y el sentido oculto de la leyenda. No podría tampoco dejar de objetar que las investigaciones de este género sean útiles con respecto a la grandiosa impresión que la tragedia produce en el espectador. El poeta puede subyugarnos por su arte durante la representación y paralizar nuestra reflexión, pero no podría impedirnos que nos esforzáramos más tarde por comprender esta impresión al coger su mecanismo psicológico. Me parece igualmente fuera de propósito decir que el autor es libre de acortar a su modo el tiempo necesario en los acontecimientos que representa, si pretende obtener por el sacrificio de la habitual verosimilitud una exaltación del efecto dramático. Pues un sacrificio de este género sólo está justificado ahí donde viene a trastornar la única verosimilitud, no lo está ya cuando suprime el encadenamiento causal, y el efecto dramático no habría experimentado sin duda ningún perjuicio si el tiempo en que transcurre la acción hubiese sido dejado en lo vago, en lugar de ser reducido a pocos días por declaraciones formales.

Es difícil renunciar a resolver un problema tal como el de Macbeth, por eso me arriesgaría a indicar tal vez a nuestras investigaciones un nuevo camino. Ludwig Jekels, en un reciente estudio sobre Shakespeare, cree haber adivinado toda una parte de la técnica del poeta, y lo que dice de eso podría aplicarse igualmente a Macbeth. Piensa que Shakespeare divide a menudo un solo carácter entre dos personajes, cada uno de los cuales parece imperfectamente comprensible mientras relacionándolo con el otro no se ha restablecido la unidad original. Tal vez sea así en Macbeth y en Lady Macbeth, y entonces sería infecundo considerar a ésta como personaje aislado y buscar los móviles de su transformación sin tomar en cuenta a Macbeth, que la completa. No seguiré esta pista muy lejos, pero querría aún aportar en apoyo de esta tesis una prueba sorprendente: los gérmenes de

angustia que nacen en Macbeth en la noche del crimen no llegan a desarrollarse en él, sino en Lady Macbeth. Es él quien, antes de la acción, tuvo la alucinación del puñal, pero es ella la que, más tarde, llega a ser presa de la enfermedad; al momento después del asesinato, él oyó gritar en la casa: "¡No duermas más! ¡Macbeth mató el sueño!" luego, Macbeth no debe dormir más. Pero no se nos dice que el rey Macbeth no pueda ya dormir, mientras que vemos a la reina levantarse en su sueño y vagar como sonámbula revelando su culpabilidad; él observaba, en su angustia, sus manos ensangrentadas, lamentándose que todo el Océano del gran Neptuno no bastaría para lavar esa sangre de sus manos; ella lo tranquilizaba entonces diciendo que un poco de agua iba a lavarlas de esta acción, sin embargo ella se lava las manos durante un cuarto de hora sin llegar a sacarse las manchas de sangre: "Todos los perfumes de Arabia no pondrían más suave esta manecita". (Acto V, escena I). Así se cumple en ella lo que él, en la angustia de su conciencia, había temido; ella encarna el remordimiento después del crimen, él el desafío; agotan ambos todas las posibilidades de reacción al crimen como lo harían dos partes separadas de una individualidad psíquica única, copias, tal vez, de un prototipo único.

Si en lo que respecta a Lady Macbeth, no hemos podido comprender por qué ella se hunde en la enfermedad después de su triunfo, tendremos quizá más probabilidades de buen éxito al estudiar la obra de otro gran dramaturgo, que se complace en seguir, con un rigor absoluto, la determinación psicológica de sus personajes.

Rebeca Gamvik, hija de una matrona, fué educada por su padre adoptivo, el Dr. West, en el libre pensamiento y en el desprecio de las trabas que una moralidad fundada en la fe religiosa querría imponer en las aspiraciones vitales. Después de la muerte del doctor, ella consigue hacerse admitir en Rosmersholm, la antigua residencia de una vieja familia cuyos miembros ignoran la risa y han sacrificado toda alegría al rígido cumplimiento del deber. En Rosmersholm viven el pastor Juan Rosmer y su mujer, Felicia (Beata),

achacosa y sus hijos. Presa de un deseo salvaje de hacerse amar por este noble hombre, Rebeca decide deshacerse de la mujer que le obstaculiza el camino y se sirve con este objeto de su voluntad libre y osada, que no se deja detener por ningún escrúpulo. Se arregla para que caiga en manos de Felicia un libro médico en el cual la procreación está representada como el único objeto del matrimonio, de tal manera que la pobre mujer llega a dudar de que su propio matrimonio sea justificado; ella le deja sospechar que Rosmer, cuyas lecturas y pensamientos comparte, está en vías de separarse de la antigua creencia y está dispuesto a plegarse al partido avanzado; en seguida, después de disminuir así la confianza de la mujer en los principios morales de su marido, le da por fin a entender que ella misma, Rebeca, va a estar pronto obligada a abandonar la casa a fin de disimular las consecuencias de un comercio ilícito con Rosmer.

El plan criminal tiene éxito. La pobre mujer, que pasaba ya por melancólica e irresponsable, se arroja al agua desde el puente del molino en el sentimiento de su propia inferioridad y a fin de no obstaculizar al hombre amado el camino de la felicidad.

Desde hace algunos años, Rebeca y Rosmer viven solos en Rosmersholm, en una intimidad que éste quiere considerar como una amistad puramente intelectual e ideal. Pero cuando, de fuera, la maledicencia viene a arrojar sus primeras sombras sobre estas relaciones y cuando al mismo tiempo penosas dudas empiezan a despertarse en Rosmer sobre los móviles que habrían impulsado a su mujer a darse la muerte, pide a Rebeca que sea su segunda mujer para poder oponer a este triste pasado una realidad nueva y viviente. (Acto II). Ella responde a esta proposición con una explosión de alegría, pero al instante después, declara que eso sería imposible y que, si él insistiese, tomaría "el mismo camino que Felicia". Rosmer, desconcertado, no comprende este rechazo, el cual nos parece aún más incomprensible a nosotros que sabemos más sobre los procedimientos y propósitos de Re-

beca. Todo lo que podemos hacer, es no dudar que su "no" sea serio.

¿Cómo puede ser que la aventurera de voluntad libre y osada, la mujer que, sin escrúpulos, ha marchado hacia la realización de sus deseos, ahora que se le ofrece el fruto de su éxito, no quiera tomarlo? Nos da ella misma su explicación en el cuarto acto: "Lo horrible, es que la felicidad es esa, la vida me ofrece todas sus alegrías y yo, como soy ahora, me siento detenida por mi propio pasado". Ha llegado pues, entretanto a ser otra, su conciencia se ha despertado. ha adquirido un sentimiento de culpabilidad que le impide gozar de su triunfo.

¿Y por qué se ha despertado su conciencia? Escuchémosla y veamos en seguida si nos es posible concederle nuestra fe: "Es el espíritu de los Rosmer, el tuyo en todo caso, el que ha sido contagiado por mi voluntad... y el que la ha puesto enferma, y el que la ha inclinado ante leyes que le eran extrañas. ¿Comprendes? La vida a tu lado ha ennoblecido mi ser".

Hay que pensar que esta influencia no comenzó a hacerse sentir sino cuando le fué posible vivir sola con Rosmer: "En la calma, en la soledad, confidente absoluta de todos tus pensamientos, de todas tus impresiones, tales como tú las sentías, delicadas y finas, entonces se realizó la gran transformación".

Poco antes, ella había deplorado la otra faz de este cambio: "Porque Rosmersholm me enervó. Mutiló mi fuerza y mi voluntad. Me hundió en el abismo. Pasó el tiempo en que podría atreverme a cualquier cosa. Perdí la facultad de obrar, ¿entiendes, Rosmer?"

Tal es la explicación dada por Rebeca misma después que, en su espontánea confesión a Rosmer y al rector Kroll. hermano de la mujer que ella mató, se confesó criminal. Ibsen, por pequeños rasgos de magistral finura, ha hecho comprender que Rebeca no miente, pero que no es nunca tampoco absolutamente sincera. Aunque liberada de todos los prejuicios, se puso un año menos de edad; del mismo modo, su confesión a los dos hombres es imperfecta, y presionada

por Kroll la completa sobre algunos puntos importantes. Nosotros mismos, tenemos el derecho de admitir que la explicación que da de su renunciamiento no descubre un secreto sino para callar otro.

No tenemos ciertamente ninguna razón para no creerle cuando ella dice que el aspecto de Rosmersholm y que sus relaciones con el noble Rosmer obraron sobre ella de una manera ennoblecedora y paralizante. Dice ahí lo que sabe y lo que ha sentido. Pero no es eso todo lo que ha pasado en ella y no es tampoco necesario que haya podido darse cuenta de todo. La influencia de Rosmer podría no ser aún más que un biombo detrás del cual se escondería alguna otra influencia y un rasgo sorprendente nos indica en qué otra dirección buscar.

Una vez más, después de su confesión, en la última conversación que termina la pieza, Rosmer le pide que sea su mujer. Le perdona lo que cometió por amor a él. Y ella no responde entonces, como debería, que ningún perdón podría librarla de la vergüenza que sufre por engañar de manera tan pérfida a la pobre Felicia; no, ella se carga de otro reproche que nos admira singularmente en una librepensadora y que, en manera alguna, merece el lugar que le concede Rebeca: "Oh! amigo mío, no me vuelva a hablar más de eso! ¡Es imposible! Es que... es preciso que lo sepas, Rosmer, tengo un pasado detrás de mí". Quiere evidentemente dar a entender que ya ha tenido relaciones sexuales con otro hombre, y nosotros las recordamos: esas relaciones que tuvieron lugar en un tiempo en que ella era libre y no era responsable ante nadie le parecen un obstáculo más grande para su unión con Rosmer que su conducta verdaderamente criminal con la mujer de éste.

Rosmer rehusa conocer ese pasado. Nosotros, podemos adivinar cuál fué, aunque todo lo que se relaciona con él en la pieza queda como subterráneo y no puede ser inferido sino gracias a alusiones. Es verdad que un mal entendido no es posible por alusiones tan hábilmente introducidas.

Entre el primer rechazo de Rebeca y su confesión ha tenido lugar algo de una importancia decisiva para su destino ulterior. El rector Kroll ha venido a verla para humillarla confesándole que sabía que ella es hija ilegítima, hija, justamente, de ese doctor West que la ha adoptado a la muerte de su madre. El odio ha aguzado su olfato, pero no cree haberle enseñado algo nuevo por eso: "Creía verdaderamente que usted lo sabía. De lo contrario, sería extraño, que usted se hubiera dejado adoptar por el Dr. West". "Inmediatamente después de la muerte de su madre él la acoge, la trata duramente y a pesar de eso usted sigue al lado suyo. Usted sabe que no le dejará ni un centavo. Por toda herencia, usted ha recibido, según creo, una caja de libros, y, sin embargo, usted continúa en su casa, usted soporta todo y lo cuida hasta el fin". "Todo eso que usted ha hecho por él, lo atribuyo a un instinto filial inconsciente: estimo además que, para explicar toda su conducta, hay que remontarse hasta su origen".

Pero Kroll está errado. Rebeca no sabía que fuese la hija del Dr. West. Cuando Kroll comenzó por vagas alusiones a su pasado, ella pensó ciertamente que él pretendía otra cosa. Puede conservar aún un momento su sangre fría, después de comprender a donde quiere llegar, pues tiene derecho a creer que su enemigo ha tomado por punto de partida de sus cálculos, su edad, falsamente indicada por ella en el curso de una visita anterior de éste. Pero Kroll refuta victoriosamente esta objeción. "Es muy posible. Pero el cálculo podría resultar justo sin embargo: es que el Dr. West hizo una corta visita por esos parajes, el año que precedió a su nombramiento". Entonces ella pierde todo control: "Eso no es verdad". Camina con agitación retorciéndose las manos: "Es imposible. Usted quiere imponerme. Eso no es verdad. Es falso, eso no es posible. Jamás, jamás". Su emoción es tan violenta que Kroll no puede ya traerla al tema que había venido a conversar con ella.

KROLL.—Veamos, querida amiga, ¡por qué tomarlo así, gran Dios! Usted me asusta, verdaderamente. ¿Qué debo creer, qué debo pensar?

REBECA.—Nada. Usted no tiene que creer ni que pensar nada.

KROLL.—¿Explíqueme entonces cómo es que usted toma esta posibilidad tan a pecho?

REBECA.—(Conteniéndose). Eso es bastante claro, me parece, señor rector. Sin embargo, no tengo ganas de pasar aquí por hija ilegítima.

El enigma de la conducta de Rebeca no tiene más que una sola solución. Hacerle saber que el Dr. West había sido su padre, es darle el golpe más rudo que puede alcanzarle, pues ella no había sido sólo la hija adoptiva, sino aun la amante de ese hombre. Cuando Kroll empezó a hablar, pensó ella que quería hacer alusión a esas relaciones que, probablemente, habría reconocido, autorizándose de su libertad de pensamiento. Pero el rector estaba lejos de pensar en eso, pues ignoraba todo lo de esta unión con el Dr. West, como ella, todo lo de la paternidad de éste. Ella no puede pensar en nada más que en esta unión cuando toma por pretexto de su último rechazo a Rosmer que ella tendría un pasado que la hacía indigna de ser su mujer. Si Rosmer hubiese acogido su confidencia, sin duda ella no le habría confesado sino la mitad de su secreto y habría callado la parte más pesada de éste.

Pero ciertamente, ahora comprendemos que ese pasado le parezca el obstáculo más grande al matrimonio, el mayor crimen.

Después de saber que ha sido la amante de su propio padre llega a ser presa de su sentimiento de culpabilidad que estalla entonces, todopoderoso. Hace a Rosmer y a Kroll la confesión en la que se declara asesina, renuncia definitivamente a la felicidad hacia la cual se había abierto camino por su crimen mismo, y se prepara a la partida. Pero el verdadero motivo de ese sentimiento de culpabilidad que la hace fracasar ante el triunfo permanece secreto. Hemos podido verlo: hay ahí otra cosa aún fuera de la atmósfera de Rosmersholm y la influencia moralizadora de Rosmer.

El lector que nos haya seguido hasta aquí no dejará de elevar en este punto una objeción que justificará más de

una duda sobre la validez de nuestra hipótesis. El primer rechazo que Rebeca opone a Rosmer tiene lugar antes de la segunda visita de Kroll, antes que éste le haya revelado su nacimiento ilegítimo, en el momento en que ignora aún su incesto, si hemos comprendido bien al dramaturgo. Y sin embargo esta negativa es enérgica y sincera. El sentimiento de culpabilidad que la obliga a renunciar en provecho de sus actos se hace, pues, sentir aún antes que ella haya sabido su crimen principal; ahora bien, si convenimos en eso, tal vez nos sea preciso, después de todo, renunciar al incesto en tanto que origen del sentimiento de culpabilidad.

Hasta aquí, hemos tratado a Rebeca West, como persona viviente y no como creación de la imaginación de Ibsen, dramaturgo cuya imaginación continuaba por lo demás sometida a la más crítica de las inteligencias. Tratemos de atenernos al mismo punto de vista para discutir esta objeción. La objeción es justa, una parte de su conciencia se ha despertado ya en Rebeca antes que tuviese conocimiento del incesto. Nada impide hacer responsable de este cambio a la influencia que Rebeca misma reconoce y acusa. Pero eso no nos dispensa de reconocer allí un segundo motivo. La conducta de Rebeca cuando el relato del rector, la reacción que le sigue inmediatamente, y la confesión de Rebeca no permiten dudar: sólo entonces entra en vigor el motivo más fuerte y más decisivo. Ese es precisamente un caso de causa múltiple donde, detrás de un motivo superficial, aparece otro, más profundo. Las necesidades de la composición dramática obligaron a Ibsen a tratar este caso de la manera como lo hizo, pues el motivo más profundo no podía tratarse abiertamente, era preciso que permaneciese escondido, oculto a la percepción directa del espectador en el teatro, o del lector, de lo contrario, se habrían producido en ellos violentas resistencias, fundadas en los más penosos sentimientos, resistencias que habrían comprometido el efecto mismo del drama.

Pero tenemos derecho a exigir que el motivo así puesto al comienzo no esté sin unión íntima con el otro al cual sirve de pantalla, que sea más bien una atenuación o una deriva-

ción de eso. Y si podemos confiar en el autor sobre este punto que su construcción poética consciente deriva lógicamente de datos inconscientes, podremos tratar de demostrar que ha cumplido aún la otra condición aquí mencionada. El sentimiento de culpabilidad de Rebeca tiene su origen en el reproche relativo al incesto aún antes que el rector, con una pulcritud analítica, se lo haya hecho consciente. Si reconstruímos, completándolo y con algún detalle, el pasado de Rebeca tal como está indicado por el autor, diremos que ella no puede haber estado sin darse cuenta de las relaciones íntimas existidas entre su madre y el Dr. West. Cuando ella vino a suceder, cerca de este hombre, a su madre, eso debió causarle una gran impresión, y se encontró bajo el dominio del complejo de Edipo, aunque no supiera que, para ella, ese fantasma muy general había llegado a ser una realidad. Al llegar a Rosmersholm, el poder interno de este acontecimiento primitivo lanzó a Rebeca a volver a crear por una acción enérgica una situación parecida a la que se había establecido la primera vez sin su participación, para alejar a la mujer y madre a fin de tomar su lugar al lado del hombre y padre. Describe con persuasiva elocuencia cómo fué obligada, a pesar de su deseo, a dar un paso tras otro hacia este fin: alejar a Felicia.

"Pero usted cree, pues, que yo obraba con una premeditación fría y razonada. ¡Ah! yo no era entonces tal como usted me ve en este momento en que le cuento todo. Y después, ¿no hay, pues, en todo ser dos clases de voluntades? Quería alejar a Felicia, alejarla de una manera u otra. Y sin embargo no podía creer que las cosas llegarían a eso. A cada paso que tentaba, que arriesgaba adelante, escuchaba como una voz interior que me gritaba: ¡Tú no irás más lejos! ¡Ni un paso más! Y sin embargo, no *podía* detenerme. *Debía* continuar aún, algunos pasos solamente. Nada más que un paso, uno solo. Y después uno más, y otro. Y todo se ha consumado. Así suceden esas cosas".

Ella no trata de embellecer los hechos, no hace más que rendir sinceramente cuenta de ellos. Todo lo que le sucedió en Rosmersholm, su amor por Rosmer y su hostilidad con-

tra su mujer, eran ya un efecto del complejo de Edipo, una reproducción forzada de sus relaciones con su madre y con el Dr. West.

Y por eso el sentimiento de culpabilidad que le hace rechazar desde luego la petición de Rosmer no es diferente, en el fondo, de aquél más fuerte, que la obliga a la confesión después de las revelaciones de Kroll. Así como bajo la influencia del Dr. West había llegado a ser librepensadora y una despreciadora de la moral religiosa, así también, su nuevo amor por Rosmer la transforma en un ser consciente y noble. Entonces ella misma comprende los procesos que se desenvuelven en ella y es así como puede con justicia considerar la influencia de Rosmer como el factor, accesible a ella, de su transformación.

Todo médico que se ocupa del psicoanálisis sabe cuán frecuente es, y aun de regla, ver a la joven que entra en una casa como sirviente, dama de compañía o institutriz, abandonarse consciente o inconscientemente a un sueño diurno cuyo fondo está tomado del complejo de Edipo, sueño en el que ella se imagina a la dueña de casa desaparecida de una manera cualquiera y al dueño de casa casándose con ella en su lugar. *Rosmersholm* es la obra maestra del género en que se trata este fantasma habitual de las jóvenes. *Rosmersholm* llega a ser una gran obra trágica con el hecho que además, en la historia de la heroína, el sueño diurno aparecía precedido de una realidad exactamente correspondiente. (1).

Después de esta larga estada en el mundo de la fantasía, volvamos a la experiencia médica. Pero que ello sea solamente para comprobar cómo uno y otro están plenamente de acuerdo. Las investigaciones psicoanalíticas hacen ver que las fuerzas de la conciencia moral, que hacen que se caiga enfermo ante el triunfo en lugar de caer enfermo, como de costumbre, por la privación, están íntimamente ligados al complejo de

(1) O. Rank, en su nutrido trabajo sobre "El Tema del Incesto en la Poesía y la Leyenda" (Das Inzestmotiv in Dictung und Sage, 1912), ha aportado ya, por las mismas vías que yo aquí, la prueba del tema del incesto en **Rosmersholm.**

Edipo, a las relaciones con el padre y con la madre. Este es quizá también el caso de nuestro sentimiento de culpabilidad en general.

III

LOS CRIMINALES POR SENTIMIENTO DE CULPABILIDAD

Personas muy honorables, contándome su juventud, en particular los años de su prepubertad, me han referido a menudo que se habían hecho entonces culpables de acciones ilícitas, tales como robos, fraudes, hasta actos incendiarios. Tenía costumbre de no desconcertarme por estos datos, diciéndome que la debilidad de las inhibiciones morales en este momento de la vida era muy conocida, y yo no trataba de hacerlas colocar en algún conjunto más importante. Pero en presencia de casos más francos y más demostrativos, frente a delitos semejantes cometidos por enfermos mientras estaban en tratamiento en mi casa (se trataba de individuos que habían pasado la prepubertad), llegué finalmente a un estudio más profundo de esos casos. La investigación analítica permite entonces hacer la sorprendente comprobación de que esos actos habían sido cometidos ante todo porque eran prohibidos y porque su realización se acompañaba de un alivio psíquico para su autor. Su autor sufría de un sentimiento opresor de culpabilidad de procedencia desconocida y, una vez cometida la falta, la opresión era por ello aminorada. Por lo menos el sentimiento de culpabilidad se encontraba relacionado con algo definido.

Por más paradojal que eso pueda parecer, me es preciso decir que el sentimiento de culpabilidad preexistía a la falta: no procedía de ésta, sino al contrario, la falta procedía del sentimiento de culpabilidad. Se podía con mucha razón tachar a esas personas de criminales por sentimiento de culpabilidad. La preexistencia de este sentimiento podía haber

sido demostrado, naturalmente por toda una serie de otras manifestaciones y efectos.

Pero la comprobación de una cosa curiosa o extraña no podría constituír un objetivo suficiente de investigación científica. Dos preguntas quedan por resolver: por una parte, ¿de dónde proviene el obscuro sentimiento de culpabilidad preexistente al acto? por otra parte, ¿es probable que una causa de ese género entre en parte notable en los crímenes de los humanos?

Una respuesta a la primera pregunta proyectaría tal vez alguna luz sobre el origen del sentimiento de culpabilidad de los hombres en general. Ahora bien, la investigación psicoanalítica nos ofrece regularmente la misma respuesta: este obscuro sentimiento de culpabilidad proviene del complejo de Edipo, es una reacción a las dos grandes intenciones criminales, las de matar al padre y de tener con la madre relaciones sexuales. Con relación a estos dos crímenes, los cometidos en seguida a fin de que se fije sobre ellos el sentimiento de culpabilidad constituyen un alivio para el desgraciado. Hay que recordar aquí que el parricidio y el incesto maternal son los dos grandes crímenes de los hombres, los únicos que, en las sociedades primitivas, eran perseguidos y execrados. Y recordemos aún que otras de nuestras investigaciones nos lo han hecho admitir; la humanidad ha adquirido su conciencia moral, que parece hoy día ser una fuerza psíquica atávica, en función del complejo de Edipo.

La respuesta a la segunda pregunta sobrepasa a la investigación psícoanalítica propiamente dicha. Se puede observar, sin ir muy lejos, que nuestros niños se hacen a menudo "malvados" a fin de que se les castigue y, después del castigo, quedan calmados y satisfechos. Una investigación analítica ulterior nos pone frecuentemente en la huella del sentimiento de culpabilidad que los ha empujado a buscar el castigo. Entre los criminales adultos, hay que descartar, ciertamente, a todos los que cometen crímenes sin experimentar sentimiento de culpabilidad, los que, o bien no poseen ninguna inhibición moral, o bien se creen autorizados para obrar como lo hacen en su lucha contra la sociedad. Pero en la ma-

yor parte de los malhechores, entre aquellos para los cuales, en suma, están hechas las leyes penales, sería posible que semejante motivo del crimen pudiese entrar en línea de cuenta, aclarar puntos obscuros de la psicología del criminal y dar a las penas una base psicológica completamente nueva.

Un amigo me hizo observar que el "criminal por sentimiento de culpabilidad" no era tampoco desconocido a Nietzsche. La preexistencia del sentimiento de culpabilidad y el empleo del acto para racionalizar ese sentimiento se transparentan en las palabras de Zaratustra: "Del pálido criminal". Futuras investigaciones mostrarán cuántos criminales en general conviene colocar entre esos "pálidos criminales".

UNA NEUROSIS DEMONIACA DEL SIGLO XVII

Hemos visto, al estudiar las neurosis de la infancia, que se descubre en ellas a la simple vista muchas cosas que, más tarde, no se revelarán sino a una investigación profunda. Podemos esperar hacer una comprobación análoga con respecto a las enfermedades neuróticas de los siglos pasados, a condición de hallarnos dispuestos a reconocerlas por nombres diferentes de los de nuestras neurosis actuales. No nos asombremos si las neurosis de esos tiempos lejanos se presentan bajo un ropaje demonológico, mientras que las de nuestro tiempo actual, tan poco psicológico, asumen, disfrazadas de enfermedades orgánicas, un aspecto hipocondríaco. Varios autores, Charcot a la cabeza, han discernido como se sabe, las manifestaciones de la histeria en las representaciones, que el arte nos ha transmitido, de posesión demoníaca y de éxtasis: no habría sido difícil descubrir, en la historia de estos enfermos, el contenido de la neurosis, por poca atención que entonces se hubiera prestado a ello.

La teoría demonológica de esos obscuros tiempos tenía razón contra todas las interpretaciones somáticas del período de las "ciencias exactas". Las posesiones corresponden a nuestras neurosis, que explicaremos recurriendo nuevamente a fuerzas psíquicas. Para nosotros, los demonios son los malos deseos, reprobados, procedentes de impulsiones reprimidas y regolfadas. Separamos simplemente la proyección, que la Edad Media había hecho, de esas creaciones psíquicas en el mundo exterior; las dejamos nacer en la vida interior de los enfermos en donde residen.

I

LA HISTORIA DEL PINTOR CRISTOBAL HAITZMANN

Debo a la amable intervención del Dr. R. Payer-Thurn, consejero áulico (*Hofrat*), director de la Biblioteca, en otro tiempo imperial y real de los Fideicomisos de Viena, el haber podido conocer una de esas neurosis demonológicas del siglo XVII. Payer-Thurn descubrió en la Biblioteca un manuscrito procedente del santuario de Mariazell, en el cual se halla relatado con detalles un milagroso rescate de un pacto con el diablo, realizado por la gracia de la Santa Virgen María. Se despertó su interés por la relación que tenía este asunto con la leyenda de *Fausto*, lo que lo indujo a exponer y trabajar esta materia a fondo. Pero cuando descubrió que la persona cuya salvación se describe allí sufría de crisis convulsivas y de visiones, se dirigió a mí, para obtener una opinión médica sobre el caso. Hemos convenido publicar independiente y separadamente nuestros trabajos. Le expreso mis agradecimientos por la idea que me dió de este trabajo, así como por la ayuda que me ha prestado numerosas veces en el estudio del manuscrito.

Esta historia demonológica de un enfermo nos aporta verdaderamente un fondo precioso que, sin mucha interpretación, se ofrece en plena claridad, igual que cierta veta de mina ofrece en metal virgen lo que en otra parte no se retira sino penosamente del mineral por medio de la fusión.

El manuscrito, del cual tengo delante de mí una copia exacta, se divide en dos partes enteramente diferentes: una

relación redactada en latín por el escritor o compilador monacal y un fragmento del diario del paciente escrito en alemán. La primera parte contiene la introducción y la milagrosa curación propiamente dicha; la segunda no ha podido tener importancia para la gente de Iglesia, por eso mismo es más preciosa para nosotros. Contribuye en gran parte a fortificar nuestro juicio todavía vacilante sobre este caso de enfermedad, y tenemos mucha razón para agradecer a esos religiosos el haber conservado este documento, aunque en nada haya podido servir a sus tendencias, sino que más bien se haya adelantado a ellas.

Antes de penetrar más adelante en el estudio del folletito manuscrito intitulado: *"Trophaeum Mariano-Cellense"*, debo relatar una parte de su contenido que tomo de la introducción.

El 5 de septiembre de 1677, el pintor bávaro Cristóbal Haitzmann fué traído con una carta de recomendación del cura de Pottenbrunn (Baja-Austria) a Mariazell, muy cerca de allí (1). Había residido varios meses en Pottenbrunn, y ejerciendo su arte, el 29 de agosto, en la iglesia, fué víctima de terribles convulsiones y, cuando en los días siguientes éstas se renovaron, el *Proefectus Dominici Pottenbrunnensis*, al examinarlo, le preguntó lo que lo atormentaba, si tal vez se había dejado llevar a un comercio prohibido con el Espíritu Maligno (2). De esta manera confesó que en efecto, hacía nueve años, en una época de desaliento relativo a su arte y de incertidumbre tocante a su propia subsistencia, había cedido a las solicitaciones del Diablo, que había ido nueve veces a tentarlo, y había prometido por escrito pertenecerle en cuerpo y alma a la expiración de ese tiempo. Este venci-

(1) La edad del pintor no se indica en ninguna parte. Se puede suponer, según el contexto, que era un hombre de 30 a 40 años, probablemente más cerca del límite inferior. Murió, como se verá, en 1700.

(2) No hacemos sino tocar aquí la posibilidad de que estas preguntas hayan dado la idea, **"sugerido"** al paciente el fantasma de su pacto con el Diablo.

miento se aproximaba: era el 24 del mes corriente (1). El desdichado se arrepentía y estaba persuadido de que sólo la gracia de la Madre de Dios, de la Virgen de Mariazell, podría salvarlo obligando al Maligno a devolverle el pacto escrito por él con su sangre. De ahí por qué se permitía recomendar a la benevolencia de los buenos padres de Mariazell *miserum hunc hominem omni auxilio destitutum.*

He ahí lo que dijo el cura de Pottenbrunn, Leopoldo Braun, el primero de septiembre de 1677.

Puedo ahora proseguir el análisis del manuscrito. Se compone así de tres partes:

1.o De un título en color que representa la escena del pacto y la del rescate en la capilla de Mariazell; en la hoja siguiente se encuentran, coloreados también, ocho dibujos de las apariciones ulteriores del Diablo con cortas noticias en lengua alemana. Estas imágenes no son originales, sino copias —fieles copias como solemnemente se asegura—de las pinturas primitivas de Cristóbal Haitzmann.

2.o Del *Trophaeum Mariano-Cellense* propiamente dicho (en latín), trabajo de un compilador religioso que, al final, se firma P. A. E., y que agrega a estas letras cuatro líneas de versos que contienen su biografía. La conclusión trae un testimonio del abad Kilian de Saint-Lambert, del 12 de septiembre de 1729, el cual, con una escritura diferente de la del compilador, confirma la perfecta concordancia del manuscrito y de las imágenes con los originales conservados en los archivos. No se dice en qué años se compuso el *Trophaeum.* Somos libres de admitir que fué en el mismo año que el abad Kilian dió el testimonio, es decir en 1729, a bien, como la última fecha mencionada en el texto es 1714, de situar el trabajo del compilador en una época cualquiera entre 1714 y 1729. El milagro que debía preservarse del olvido por este escrito tuvo lugar en 1677, por consiguiente 37 a 52 años antes;

3.o Del diario del pintor redactado en alemán, que se extiende desde el momento de su rescate en la capilla hasta

(1) Quorum et finis 24 mensis futurus appropinquat.

el 13 de enero del año siguiente (1678). Está intercalado en el texto del *Trophaeum* poco antes del fin de éste.

Dos escritos forman el fondo del *Trophaeum* propiamente dicho: la carta de introducción, ya mencionada, del cura Leopoldo Braun de Pottenbrunn del primero de septiembre de 1677, y la relación del abate Francisco de Mariazell y Saint-Lambert, que describe la cura milagrosa, el 12 de septiembre de 1677, fechada por consiguiente pocos días más tarde. El redactor o compilador P. A. E., nos ofrece una introducción que resume en cierto modo los dos documentos; agrega en seguida algunos párrafos de poca importancia, y, al fin, un relato de las aventuras posteriores del pintor, según informaciones recogidas en 1714 (1).

Los antecedentes del pintor se encuentran así relatados tres veces en el *Trophaeum*.

1. En la carta de envío del cura de Pottenbrunn.
2. En la relación solemne del abate Francisco.
3. En la introducción del redactor.

Resultan de la comparación de estas tres fuentes ciertos desacuerdos que no será inútil averiguar. Puedo continuar ahora la historia del pintor. Después de mucho tiempo de penitencias y oraciones en Mariazell, el 8 de septiembre, fiesta de la Natividad de la Virgen, hacia la medianoche, obtuvo del Diablo, aparecido en la santa capilla bajo la forma de un dragón alado, la restitución del pacto escrito con sangre. Sabremos más tarde, con gran sorpresa nuestra, que, en la historia del pintor Cristóbal Haitzmann, hay dos pactos con el Diablo: un primero, escrito con tinta negra, y otro, escrito con sangre. En la escena de la conjuración más arriba mencionada, se trata, así como lo hace ver también la imagen del título, del pacto escrito con letras de sangre, por consiguiente del último.

Aquí podría surgir en nosotros, sobre la fe concedida a los piadosos relatores, una duda que nos advirtiera no prodigar nuestro trabajo en un producto de la superstición mo-

(1) Esto confirmaría que el **Trophaeum** fué también redactado en 1714.

nacal. Se cuenta que varios eclesiásticos, cuyos nombres se dan, prestaron asistencia todo el tiempo al exorcizado y que estaban también presentes en el momento de la aparición del Diablo en la capilla. Si se pretendiera que ellos también vieron el dragón simbólico cuando tendió al pintor el billete escrito en rojo (*Schedam sibi porrigentem conspexisset*) nos encontraríamos delante de varias hipótesis desagradables, de las cuales la de alucinación colectiva sería la menos incómoda. Sin embargo, el texto mismo del testimonio levantado por el abate Francisco pone fin a esta duda. De ningún modo se sostiene que los sacerdotes asistentes hubieran percibido también al Diablo, se dice honrada y simplemente que el pintor se desprendió súbitamente de las manos de los sacerdotes que lo sujetaban para precipitarse hacia el rincón de la capilla en donde vió la aparición y que en seguida volvió con el billete en la mano (1).

El milagro era grande, el triunfo de la Santa Madre de Dios sobre Satanás indudable, pero la curación no fué desgraciadamente duradera. Que se ponga bien en evidencia, una vez más, por el honor de los sacerdotes, que ellos no pasaron este hecho en silencio. El pintor abandonó a Mariazell poco tiempo después, en muy buen estado y se dirigió a Viena en donde se alojó en casa de una hermana casada. Allí fué donde se produjeron, el 11 de octubre, nuevas crisis, la mayor parte muy graves, de las cuales el diario da cuenta hasta el 13 de enero. Eran visiones y ausencias, durante las cuales el enfermo sentía y veía las cosas más diversas, estados convulsivos acompañados de las sensaciones más dolorosas, una vez un estado de parálisis de las piernas y así de seguida. Esta vez sin embargo, no era el Diablo el que lo visitaba, eran personajes santos, Cristo y hasta la Santa Virgen. Cosa extraña, no sufría bajo la influencia de estas santas aparicio-

(1) ...insumque Daemonem ad Aram Sac. Cellae per fenestrellam in cornu Epistolae Schedam sibi porrigentem conspexisset eo advolans e Religiosorum manibus, qui eum tenebant, ipsam Schedam ad manum obtinuit...

nes y por los castigos que ellas le infligían, menos que en otros tiempos en sus relaciones con el Diablo. En su diario, abarca hasta estos nuevos acontecimientos bajo el título de apariciones del Diablo y se quejó de las *"maligni Spiritus manifestationes"* cuando retornó en mayo de 1678 a Mariazell.

Dió a los religiosos, como motivo de su vuelta, el hecho de que tenía aún que reclamar al Diablo otro pacto escrito precedentemente con tinta (1). Esta vez la Santa Virgen y los piadosos sacerdotes obtuvieron que su plegaria fuera acogida. Pero la relación pasa en silencio de qué modo se realizó eso. No dice sino pocas palabras: *"qua iuxta votum reddita"*. De nuevo rogó y obtuvo que el billete le fuera devuelto. Sintiéndose completamente libre entró a la Orden de los Hermanos de la Misericordia.

Hay que reconocer nuevamente que el carácter evidentemente tendencioso de su trabajo no indujo sin embargo al compilador a desviarse de la veracidad que se debe exigir en la relación de una historia de enfermo. Pues no esconde lo que dió, después del deceso del pintor, la averiguación hecha a las autoridades del convento de los Hermanos de la Misericordia en 1714. El R. P. Provincial cuenta que el hermano Crisóstomo estuvo expuesto varias veces a los asaltos del Espíritu Maligno que quería arrastrarlo a hacer un nuevo pacto, esto, en verdad, sólo "cuando había bebido vino en exceso", pero que con la gracia de Dios siempre le había sido posible rechazar al Diablo. El Hermano Crisóstomo murió en seguida "dulcemente y lleno de consolaciones", de la fiebre hética, en el año 1700, en el convento de la Orden, en Neustatt sobre el Moldava.

---

(1) Este, escrito en el mes de septiembre de 1668 habría sobrepasado, nueve años y medio más tarde, es decir, en mayo de 1678, en largo tiempo la fecha de su vencimiento.

II

EL MOTIVO DEL PACTO CON EL DIABLO

Si miramos la historia de este pacto diabólico como perteneciente a una enfermedad neurótica, el problema de la motivación del pacto, que está por lo demás en relación íntima con el de la causa de la enfermedad, será lo que nos interese primero. ¿Por qué se entrega al Diablo? Es cierto que el Dr. Fausto pregunta con menosprecio: ¿Qué puedes dar pobre diablo? Pero no tiene razón: el Diablo posee, para ofrecer contra el rescate de un alma inmortal, toda clase de cosas que los hombres estiman muy altamente: riqueza, seguridad en el peligro, poder sobre los hombres y sobre las fuerzas de la Naturaleza, aun artes mágicas, pero, ante todo, el goce, el goce de bellas mujeres (1). ¿Cuál puede entonces haber sido para Cristóbal Haitzmann el motivo de su pacto?

Por extraordinario que parezca, no es ninguno de estos deseos tan naturales. Para evitar toda duda, basta examinar las cortas noticias con las cuales el pintor acompaña las apariciones del Diablo que ha pintado. Por ejemplo, he aquí lo que dice la nota de la tercera visión:

---

(1) Ver en Fausto, I (escena del gabinete de trabajo).

Ich will mich hier u deinem Dienst verbindem,
Auf deinen Wink nicht rasten aund nicht ruhn;
Wenn wir uns druben wierder finden,
So sollst du mir das Gleiche thun.

(Quiero empeñarme en servirte aquí,
Sin tregua y sin descanso obedecerte;
Cuando nos encontremos allá
Deberás pagarme en igual forma).

"Es la tercera vez que se me aparece en el curso de un año y medio bajo este horroroso aspecto, con un libro en la mano en el cual no había sino hechicería y magia negra...".

Pero, por la noticia que acompaña a una aparición más tardía, sabemos que el Diablo hace al pintor vivos reproches porque *"habría quemado el libro que había anunciado"* y lo amenaza con hacerlo pedazos si no puede procurárselo de nuevo.

En la cuarta aparición, le muestra una gran bolsa amarilla y un gran ducado, y le promete darle siempre tantos como deseare: *"pero no lo acepté de ningún modo"*, dice el pintor y puede alabarse de ello.

Otra vez, le exige que se entretenga, se distraiga. A la cual el pintor observa: *"lo que en efecto, sucedió a petición suya, pero nunca continué más de tres días, e inmediatamente me abstuve otra vez"*.

Si rehusa, pues, magia, dinero, placeres, mucho menos todavía lo habría estipulado en un pacto. Por eso sentimos la necesidad de saber lo que el pintor esperaba, propiamente hablando, del Diablo cuando se consagró a él. Debía tener sin embargo una razón cualquiera para entrar en contacto con el Diablo.

El *Trophaeum* da de hecho sobre este punto una información segura. Al volverse melancólico, el pintor no podía o en verdad ya no quería trabajar y tenía inquietudes relativas a la duración de su existencia, por consiguiente depresión melancólica con inhibición al trabajo y temor (bien fundado) por la subsistencia. Así, nos encontramos ante una historia de enfermo y sabemos asimismo cuál era la causa de esta enfermedad llamada expresamente, por el pintor mismo, melancolía ("yo debía para eso entretenerme y desechar la melancolía"). De nuestras tres fuentes, la primera, la carta de introducción del cura, no menciona sino el estado depresivo (*"dum artis suae progressum emolumentumque secuturum pusillanimis perpenderet"*), pero la segunda, la relación del abate Francisco, nos menciona hasta el punto de partida de este desaliento o depresión, pues, dice aquí: *"accepta aliqua pusillanimitate ex morte parentis"* e, igualmente en la

introducción del compilador se dice en los mismos términos, pero invertidos: *"ex morte parentis accepta aliqua pusillanimitate"*. Aquí, pues, su padre había muerto, lo que lo había vuelto melancólico; el Diablo había venido entonces a él, le había preguntado por qué estaba tan trastornado y tan triste y le había prometido *"ayudarlo de todas maneras y asistirlo"*.

He ahí, pues, un individuo que se entrega al Diablo con el objeto de sentirse libre de una depresión psíquica. Seguramente un excelente motivo. Cualquiera que se ponga en el lugar de un hombre que sufre los tormentos de semejante estado y que, además sepa cuán poco puede el arte médico aliviar este mal, lo comprenderá. Y sin embargo, ni uno solo de nuestros lectores podría adivinar en qué términos el pacto hecho con el Diablo (o más bien los dos pactos, un primero escrito con tinta y un segundo escrito cerca de un año más tarde con sangre, ambos según se dice conservados en el tesoro de Mariazell y reproducidos en el *Trophaeum*), en que términos, digo, fueron formulados estos pactos.

Estos pactos son dos "dos razones", muy sorprendentes. No solamente no estipulan obligación alguna del Diablo a cambio de la salvación eterna empeñada, sino que es el pintor el único que debe satisfacer a una exigencia del Diablo. Parece completamente ilógico, absurdo, que este hombre arriesgue su alma, no por algo que recibirá del Diablo, sino por algo que realizará en favor de éste. Más extraña todavía es la obligación que incumbe al pintor.

Primer "Síngrafo", escrito con tinta:

Yo, Cristóbal Haitzmann, firmo aquí, entregándome a este señor como su propio hijo por nueve años. Año 1669.

Segundo "Síngrafo", escrito con sangre:

Anno 1669.

Cristóbal Haitzmann. Me comprometo por escrito con Satanás, prometiendo ser su propio hijo y dentro de nueve años pertenecerle en cuerpo y alma.

Todo asombro cesa sin embargo cuando disponemos el texto del pacto, de tal suerte que lo que allí se indica como una exigencia del Diablo representa más bien una promesa de su parte, en consecuencia, lo que el pintor exige de él. Este pacto enigmático tomaría entonces un sentido directo y podría interpretarse así: El Diablo se compromete, con respecto al pintor, a reemplazar durante nueve años a su difunto padre. Pasado este tiempo, el pintor caerá en cuerpo y alma en su posesión, según la fórmula de uso en este género de tratos. El curso de las ideas del pintor que motivó su acto parece, pues, haber sido el siguiente: Perdió, a causa de la muerte de su padre, todo deseo y capacidad de trabajo; si entonces encuentra un sustituto de este padre, espera recuperar esta pérdida.

Para tornarse melancólico a consecuencia de la muerte de un padre, es preciso haberlo amado. Pero es bastante curioso que a un hijo se le ocurra entonces tomar al Diablo como sustituto de ese padre bien amado.

III

EL DIABLO, SUSTITUTO DEL PADRE

Temo que una fría crítica no nos conceda que hayamos demostrado sin réplica el sentido del pacto con el Diablo por esta interpretación investida. Podrán hacernos en contra dos objeciones. En primer lugar, no es necesario considerar el pacto como un contrato concerniente a la obligación de ambas partes. Contiene más bien sólo la obligación del pintor y la del Diablo ha quedado excluída del texto, en cierto modo "subentendida". Luego, el pintor se compromete doblemente, primero a considerarse como hijo del Diablo durante nueve años, en seguida a pertenecerle enteramente después de su muerte. Así se encuentra descartada una de las bases de nuestra conclusión.

La segunda objeción consiste en decir que no se tiene autorización para dar mucha importancia a la expresión: ser el

propio hijo del Diablo, que podría no ser sino una manera de hablar corriente tal como la han podido comprender los Señores eclesiásticos. Estos, en efecto, no traducen en su latín la filiación prometida en los pactos, sino que se contentan con decir que el pintor se había consagrado, *"mancipavit"*, al Maligno, reprochándole llevar una vida pecadora, renegar de Dios y de la Santa Trinidad. ¿Por qué alejarnos de esta suposición fácilmente admisible y que nada tiene de forzado? (1). Las cosas serían entonces muy simples: un melancólico, presa del tormento y de la angustia propios de ese estado depresivo, se consagra al Diablo en quien reconoce el más fuerte poder terapéutico. No debemos preocuparnos demasiado de que esta depresión provenga de la muerte del padre; podía haber tenido igualmente otro punto de partida. He ahí lo que parece sólido y razonable. De nuevo se levanta contra el psicoanálisis el reproche de complicar las cosas más simples con argucias, de ver misterios y problemas allí en donde no existen y de llegar a subrayar más allá de toda medida pequeñeces accesorias tales como pueden encontrarse por doquiera, haciéndolas deducir las conclusiones más amplias y más extrañas. En vano haríamos valer, en contra, que rechazando así el análisis, muchas sorprendentes analogías se hallarían suprimidas y los delicados encadenamientos que hubiéramos podido producir en ese caso se verían destruídos. Los contradictores dirán que estas analogías y estos encadenamientos no existen simplemente, y que son introducidos por nosotros con una ingeniosidad superflua.

No declararé, antes de responder a estas objeciones: seamos honestos o seamos francos, pues así debemos ser siempre sin esfuerzo especial, pero convendré en ello más lejos: si alguien no cree de antemano en el valor del psicoanálisis, no es el caso del pintor Cristóbal Haitzmann en el siglo XVII el que lo convencerá. Por lo demás, no entra en absoluto

(1) Convendremos también, al examinar cuándo y por quién fueron redactados estos pactos, en que su texto debió estar concebido en términos habituales y fáciles de comprender para todos. Pero nos basta con que conserve una ambigüedad con la cual se puede relacionar nuestra interpretación.

en mis intenciones servirme de este caso como de una prueba de la validez del psicoanálisis; supongo más bien el psicoanálisis como admitido y me sirvo de él en seguida para elucidar la enfermedad demonológica del pintor. Este derecho lo debo al buen éxito de nuestras investigaciones sobre la naturaleza de las neurosis en general. Se puede asegurar, con toda modestia, que hoy hasta los más obtusos de nuestros contemporáneos y de nuestros colegas comienzan a admitir que, sin el psicoanálisis, no sería posible comprender de ningún modo los estados neuróticos.

"Sólo esas flechas conquistaron a Troya, sólo ellas", reconoce Ulises en el *Filoctetes* de Sófocles.

Si es justo considerar el pacto de nuestro pintor con el Diablo como un fantasma neurótico, no tenemos por qué excusarnos de examinarlo desde el ángulo psicoanalítico. Pequeños indicios tienen también su sentido y su valor, muy particularmente cuando se trata de discernir las condiciones en las cuales nace la neurosis. Es verdad que se puede sobreestimarlas lo mismo que subestimarlas, y es una cuestión de tacto sentir hasta qué punto se les puede conceder valor. Pero si alguien no cree en el psicoanálisis, y ni siquiera en el Diablo, sólo es posible dejarle el trabajo de saber lo que hará del caso del pintor, sea que logre explicarlo por sus propios medios, sea que no encuentre nada que necesite ser esclarecido.

Volvemos a nuestra hipótesis: el Diablo, al cual nuestro pintor se consagra, es para él un sustituto del padre. El personaje, bajo cuya forma aparece el Diablo, primero responde a esta hipótesis: un honorable burgués de cierta edad, de barba oscura, capa roja, sombrero negro, la mano derecha apoyada en un bastón, un perro negro a su lado (Imagen I) (1). Más tarde, la aparición se hace siempre más temible, se podría decir más mitológica: cuernos, garras de águila y alas de murciélago contribuyen a formar su equipo. Finalmente el Diablo aparece en la capilla bajo la forma de un dragón volador. Volveremos más tarde sobre otro detalle preciso de su conformación.

(1) En Goethe, el mismo Diablo sale de un perro negro de este género.

Parece verdaderamente extraño elegir al Diablo por sustituto de un padre amado; sin embargo no lo es sino a primera vista, pues conocemos otros hechos susceptibles de aminorar nuestra sorpresa. Primero, sabemos que Dios es un sustituto del padre, o, más exactamente, un padre exaltado, o bien todavía una copia del padre, tal como se le veía y se le representaba en la infancia, el individuo en su propia infancia, el género humano en los tiempos ancestrales como padre de la horda primitiva. Más tarde, el individuo consideró a su padre de otro modo, lo vió en cierto modo aminorado, pero esta primera imagen infantil se mantuvo y se fundió con los vestigios tradicionales del recuerdo del padre ancestral para formar la representación individual de Dios. Sabemos también, por la historia íntima del individuo tal como la descubre el análisis, que las relaciones con su padre fueron, tal vez desde el comienzo, ambivalentes, o en todo caso lo llegaron a ser muy pronto, es decir, que comprendían dos corrientes emotivas contrarias, no solamente un sentimiento de sumisión tierna, sino también otro de hostilidad y desafío. Esta misma ambivalencia, según nuestra manera de ver, domina las relaciones de la humanidad con su divinidad. Por este conflicto sin fin existente por una parte, entre la nostalgia del padre, y por otra parte, el temor y el desafío filiales, hemos podido explicar importantes caracteres y decisivas evoluciones de las religiones.

Sabemos además que el mal demonio es considerado como antagonista de Dios y sin embargo como participante muy cercano de la naturaleza divina. Su historia, no obstante, no está tan bien profundizada como la de Dios, no todas las religiones han adoptado al mal Espíritu, al adversario de Dios; su prototipo en la vida individual permanece desde luego en la sombra. Pero lo cierto es que algunos dioses pueden llegar a ser malos demonios cuando nuevos dioses los hacen retroceder. Cuando un pueblo es vencido, no es raro que estos dioses caídos se truequen en demonios para el pueblo vencedor. El mal Demonio de la fe cristiana, el Diablo de la Edad Media era asimismo, según la mitología cristiana, un ángel en pecado, de igual esencia que Dios. No hay ne-

cesidad de gran fineza analítica para adivinar que Dios y Diablo eran idénticos al principio, una personalidad única que más tarde fué dividida en dos figuras dotadas cada una con cualidades opuestas. En los tiempos primitivos de las religiones, el mismo Dios tenía todos los rasgos pavorosos que, a continuación, se reunieron en su contrincante.

Hay aquí un proceso psíquico que no es bien conocido: la descomposición de una representación que implica oposición y ambivalencia en dos contrarios violentamente contrastados. Pero estas contradicciones en la naturaleza primitiva de Dios son un reflejo de la ambivalencia que domina las relaciones del individuo con su propio padre. Si el Dios bueno y justo es un sustituto del padre, ¿cómo asombrarse de que la actitud opuesta, de odio, de temor y de recriminaciones se formule en la creación de Satanás? El padre sería en consecuencia el modelo primitivo e individual tanto de Dios como del Diablo. Las religiones traerían entonces la marca indeleble del hecho de que el padre ancestral era un ser de una maldad sin límites, menos parecido a Dios que al Diablo.

No es tan fácil, ciertamente, descubrir en la vida psíquica del individuo la huella de la concepción satánica del padre. Cuando el muchachito dibuja figuras gesticulantes y caricaturas, se logra tal vez demostrar que con ellos se burla de su padre, y cuando niñas y niños le temen a los bandidos o a los ladrones, se puede sin dificultad reconocer en éstos a derivados del padre (1). Igualmente las bestias que aparecen en las fobias de animales en el niño son muy a menudo sustitutos del padre, como lo era en los tiempos ancestrales el animal *totem*. Pero es raro ver de manera tan clara como en nuestro pintor neurótico del siglo XVII al Diablo ser una copia del padre y presentarse como un sustituto. Por eso, al principio de este trabajo, yo expresaba la esperanza que una historia de enfermedad demonológica de este género podría entregarnos, en metal virgen, lo que un penoso trabajo analítico debe extraer del mineral en bruto de las asociaciones y de los síntomas de las neurosis de una época ulterior, que no

(1) El padre lobo aparece cometiendo una infracción en el conocido cuento de los siete cabritos.

es más supersticiosa, sino que por el contrario se ha vuelto hipocondríaca (1).

Nuestra convicción se fortificará más sin duda al profundizar el análisis de la enfermedad de nuestro pintor: No tiene nada de extraordinario que a consecuencia de la muerte de su padre, un hombre sufra un depresión melancólica y una inhibición al trabajo. Llegamos a la conclusión que sentía por este padre un amor particularmente fuerte y recordaremos cuán a menudo una profunda melancolía se manifiesta como modo neurótico del duelo.

Tendremos ciertamente razón en esto, pero no si llegamos a la conclusión de que estas relaciones hayan sido por puro amor. Por el contrario, un duelo por la pérdida del padre se transformará tanto más fácilmente en melancolía cuanto que las relaciones con éste estaban bajo el signo de la ambivalencia. Al hacer resaltar esta ambivalencia nos preparamos a comprender el desprecio del padre, tal como se encuentra expresado por la neurosis demoníaca del pintor. Si nos fuera posible saber sobre Cristóbal Haitzmann tanto como sobre uno de nuestros pacientes sometidos al análisis podríamos fácilmente hacer desenvolverse esta ambivalencia, obligar al enfermo a recordar cuándo y a propósito de qué tuvo ocasión de temer a su padre y detestarlo, pero sobre todo podríamos descubrir los factores accidentales que se han sobreagregado a los factores típicos del odio al padre que provienen inevitablemente de las relaciones naturales entre pa-

---

(1) Si, en nuestros análisis, logramos tan raramente descubrir al Diablo como sustituto del padre es posible que ello se deba al hecho de que esta figura de la mitología de la Edad Media ha dejado desde hace tiempo de representar su papel entre las personas que se someten a nuestro análisis.

Para el piadoso cristiano de los siglos pasados, la fe en el Diablo no era un deber menor que la fe en Dios. Tenía necesidad del Diablo para creer en Dios. La disminución de la fe ha afectado en seguida, por diversas razones, primero y ante todo la persona del Diablo. Si nos atrevemos a aplicar la idea del Diablo sustituto del padre a la historia de la civilización, consideraremos también desde un nuevo aspecto los procesos de las brujas de la Edad Media.

dre e hijo. Tal vez se encontraría entonces una explicación muy especial de la inhibición al trabajo. Es posible que el padre se haya opuesto en este caso al deseo del hijo de hacerse pintor; la incapacidad de ejercer su arte, que este último sintió después de la muerte de su padre, habría sido por una parte, una manifestación de la "obediencia ulterior" fenómeno bien conocido, por otra parte, haciendo al hijo incapaz de proporcionarse su propia subsistencia, habría aumentado sus pesares por un padre considerado como un protector contra las precauciones de la vida. Al mismo tiempo que obediencia ulterior, sería también una manifestación de remordimiento y un autocastigo bien alcanzado.

No pudiendo emprender un análisis de este género a propósito de Cristóbal Haitzmann, muerto en 1700, deberemos limitarnos a poner en evidencia las particularidades de la historia de su enfermedad susceptibles de dar indicaciones sobre los puntos de partida típicos de una actitud hostil hacia el padre. Sólo hay muy pocas, no muy sorprendentes pero harto interesantes.

Desde luego el papel del número nueve. El pacto con el Maligno se acordó por nueve años. La relación ciertamente digna de fe del cura de Pottenbrunn se expresa claramente con respecto a esto: *pro novem annis Syngrapden scriptam tradidit*. Esta carta de presentación, fechada el 1º de septiembre de 1677, nos indica igualmente que el plazo vencerá dentro de algunos días: *quorum et finis 24 mensis hujus futurus appropinquat*. El pacto habría sido firmado el 24 de septiembre de 1668 (1). Y, en esta exposición, el número nueve parece tener aún otra explicación. *Nonies*— Nueve veces—por nueve veces el pintor afirma haber resistido a las tentaciones del Maligno antes de sucumbir. Este detalle no se recordará en los relatos ulteriores. *"Post annos noven"*, está aun en el testimonio del abad, y *"Ad novem annos"* repite el compilador en su extracto, lo que demuestra que este número no ha sido considerado como despreciable.

(1) Nos ocuparemos más adelante de la contradicción de que los dos pactos llevan la misma fecha de 1669.

Por los fantasmas neuróticos el número nueve nos es familiar. Es el número de los meses de gestación y siempre, desde que aparece, orienta nuestra atención hacia un fantasma de preñez. En nuestro pintor, se trata en realidad de nueve años, no de nueve meses, y en el número nueve, es para él un número significativo. ¿Pero quién sabe si el número nueve, en general, no debe una gran parte de su prestigio a su papel en la preñez? La transformación de nueve meses en nueve años no debe extraviarnos. Sabemos por el sueño cómo nuestra "actividad psíquica inconsciente" trabaja fácilmente con los números. Si por ejemplo encontramos en su sueño el número cinco, cada vez hay que relacionarlo con un "cinco" importante en la vida despierta; en la realidad, son cinco años de diferencia de edad, o una sociedad de cinco personas, pero aparecen en el sueño bajo la forma de cinco billetes de banco o de cinco frutas. Así es como la cifra permanece idéntica, pero lo que designa cambia según las necesidades de las condensaciones y de las mutuaciones del sueño. Nueve años en el sueño pueden corresponder así fácilmente a nueve meses en la realidad. El trabajo del sueño maneja aún de otra manera las cifras de la vida despierta, desdeñando con una soberana indiferencia los ceros, no tratándolos como los números. De este modo cinco dólares, en el sueño, pueden muy bien representar también cincuenta, quinientos, cinco mil dólares en la realidad.

Otro detalle de las relaciones del pintor con el Diablo nos conduce igualmente a la sexualidad. La primera vez ve al Diablo, como lo hemos mencionado, bajo la apariencia de un honorable burgués. Pero desde la vez siguiente el Diablo está desnudo, diforme y tiene dos mamas de mujer. Habrá ora un solo par, ora varios, pero las mamas no faltarán en ninguna de las apariciones siguientes. Tan sólo en una de éstas, el Diablo llevará en sus mamas un enorme pene que termina en serpiente. Esta acentuación característica del sexo femenino por senos voluminosos y colgantes (no hay nunca indicación de órganos genitales femeninos) parece en contradicción sorprendente con nuestra hipótesis que el Diablo sea para nuestro pintor un sustituto del padre. En sí misma

semejante representación del Diablo es de hecho insólita. Cuando "Diablo" llega a ser un concepto de género y a continuación cuando aparece un gran número de diablos, no es sorprendente verlos representados de femeninos; pero no me parece que se presenta jamás "al Diablo", quien es una grande y poderosa individualidad, el amo del infierno y adversario d Dios, de otro modo que macho, aun más que macho, con cuernos y cola y un gran pene-serpiente.

Sin embargo, por estos dos pequeños indicios, se puede adivinar qué factor típico condiciona el aspecto negativo de las relaciones del pintor con su padre. Aquello contra lo cual se debate es la actitud femenina con relación a su padre, astitud que alcanza su punto culminante en el fantasma de dar a luz a un hijo de éste (nueve años). Conocemos perfectamente esta resistencia por nuestros análisis en que toma formas muy curiosas en el traspaso y nos hace mucho mal. Por su duelo del padre desaparecido, por su nostalgia creciente de éste, he aquí que en nuestro pintor se encuentra reactivado el fantasma de la preñez, desde hacía tiempo regolfado, fantasma contra el cual debe defenderse por las neurosis y el desprecio del padre.

¿Pero por qué este padre rebajado al papel del Diablo lleva a los atributos corporales de la mujer? Este rasgo parece desde luego difícil de interpretar, pero pronto se presentan dos explicaciones que entran en concurrencia sin excluirse sin embargo. La actitud femenina hacia el padre fué marcada por el regolfamiento tan pronto como el muchachito comprendió que la concurrencia con la mujer por el amor del padre tendría por condición la renunciación a su propio órgano viril, es decir, la castración. El rechazo de la actitud femenina es así la consecuencia de la lucha contra la castración, y encuentra regularmente su más fuerte expresión en el fantasma contrario: castrar al mismo padre, hacer de él una mujer. Las mamas del Diablo responderían entonces a la proyección de la propia feminidad del hijo sobre el sustituto paternal. La otra explicación de este atributo del cuerpo del Diablo es de orden tierno y no más hostil; según ella, esta figuración sería un indicio de que la ternura infantil

por la madre ha sido llevada sobre el padre e implica así una fuerte fijación maternal anterior que, por otra parte, es responsable para una parte de la hostilidad contra el padre. Los senos desarrollados son la señal positiva del sexo de la madre, ya en una época en que el niño no conoce todavía el carácter negativo de la mujer, la ausencia de pene.

Si la repugnancia en aceptar la castración hace imposible a nuestro pintor la liquidación de su nostalgia del padre, se comprenderá fácilmente que se haya dirigido a la imagen de la madre para buscar ayuda y salvación. Por eso declara que sólo la Santa Madre de Dios de Mariazell puede salvarlo del pacto hecho con el Diablo y en el día de la Natividad de la Virgen (8 de septiembre) obtiene su rescate. Naturalmente, no sabremos nunca si el día en que el pacto venció, 24 de septiembre, no era para él, un día también especialmente consagrado.

No hay tal vez, en las comprobaciones psicoanalíticas sobre la vida del niño, ninguna parte que parezca, a un adulto normal tan desagradable e increíble como la actitud femenina del muchachito hacia el padre y el fantasma de preñez que se deduce de ello. No podemos hablar de esto sin cuidado y necesidad de buscar excusas para ello sino desde la publicación, hecha por el Presidente de la Alta Corte de Saxe, Daniel Pablo Schreber, de la historia de su enfermedad psicótica y de su curación casi completa. Sabemos por esta estimable comunicación que el señor Presidente de la Alta Corte, hacia el año cincuenta de su vida, adquirió la convicción de que Dios—presenta además los rasgos reconocibles del padre del Presidente, el digno Médico Dr. Schreber—, había tomado la resolución de castrarlo, de usar de él como de una mujer y de engendrar por él hombres nuevos de la esencia de los Schreber. (El mismo no tenía hijos en su matrimonio). A causa de la lucha que mantuvo contra esta intención de Dios, que le parecía tan injusta como "contraria al orden del Universo", cayó enfermo, presentando todos los síntomas de una paranoya, la cual disminuyó sin embargo con el transcurso de los años hasta no dejar sino un residuo mínimo. El brillante redactor de su propia

historia patológica no podía ciertamente dudar que descubría en ella un factor patógeno típico.

Esta repugnancia a la castración o a la actitud femenina, Alfredo Adler la ha arrancado de su conjunto orgánico, reduciéndola, por superficiales o falsas relaciones, a la voluntad de poder, y la ha colocado como una tendencia independiente bajo el nombre de "protesta masculina". Pero como una neurosis no puede provenir sino del conflicto entre dos tendencias, tenemos tanta razón para ver la causa de "todas" las neurosis en la "protesta masculina" como en la actitud femenina contra la cual se ha protestado Es exacto que esta protesta masculina tiene una parte regular en la formación del carácter, parte muy importante en ciertos tipos y que, en el análisis de hombres neuróticos, se levanta ante nosotros como una viva resistencia. El psicoanálisis estima en su valor la protesta masculina en función del complejo de castración, sin poder demostrar su omnipotencia o su omnipresencia en las neurosis. De todos los casos de protesta masculina manifestada en el conjunto de las reacciones y de los rasgos de carácter manifiestos, el más sorprendente de los que han reclamado mi intervención resultó necesitarla a causa de una neurosis obsesional en la cual el conflicto no resuelto entre la actitud masculina y la actitud femenina (miedo de la castración y placer de la castración) había logrado expresarse claramente. Además, el paciente tenía fantasmas masoquistas que tendían todos hacia el deseo de aceptar la castración y había llegado, empujado por estos fantasmas, a buscar la satisfacción material de una manera perversa. El conjunto de su estado reposaba—por lo demás, lo mismo que la teoría de Adler—en el regolfamiento, la negación de las fijaciones amorosas de la primera infancia.

El Presidente Schreber encontró la curación cuando se decidió a abandonar la resistencia contra la castración y a acomodarse al papel femenino que Dios le había reservado. Se sintió entonces sereno y tranquilo, pudo reclamar y realizar por sí mismo su salida del asilo y llevar una vida normal, salvo sobre este único punto: que cada día consagraba algunas horas a los cuidados de su feminidad, quedando

persuadido de que los lentos progresos de ésta alcanzarían el objeto asignado por Dios.

IV

LOS DOS PACTOS

Un detalle singular en la historia de nuestro pintor resulta ser su declaración de haber firmado con el Diablo dos pactos diferentes.

El primero, escrito en tinta negra, tenía por texto:

"Yo, C. H...., firmo aquí, entregándome a este señor como su propio hijo por nueve años".

El segundo, escrito con sangre, se expresa así:

"C. H...., Yo me comprometo por escrito con Satanás, prometiendo ser su propio hijo y dentro de nueve años pertenecerle en cuerpo y alma".

Los originales de los dos pactos debieron estar presentes, en el momento de la redacción del *Trophaeum*, en los archivos de Mariazell; ambos llevaban la misma fecha de 1669.

He mencionado ya varias veces estos dos pactos, y voy a ocuparme ahora de ellos más o fondo, aunque el peligro de exagerar menudencias parezca aquí particularmente grande.

Es extraño que un individuo se consagre dos veces al Diablo, y eso, de manera que el primer pacto escrito se encuentre reemplazado por el segundo, sin perder por ello su propia validez. Quien está ya familiarizado con las historias del Diablo se admirará tal vez menos de eso. En cuanto a mí, pude ver en ello más que una particularidad de nuestro caso y me puso sospechoso cuando comprobé que ése era justamente el punto sobre el cual los relatos no concordaban exactamente. Ahora bien, el estudio de estas contradicciones va a llevarnos de una manera inesperada a una comprensión más profunda del caso de nuestro enfermo.

La carta de introducción del cura de Pottenbrunn in-

dica un estado de cosas de las más simples y claras. No se trata más que de un solo pacto escrito por el pintor con sangre, nueve años antes y que debía vencer dentro de algunos días, el 24 de septiembre; este pacto habría sido firmado, pues, el 24 de septiembre de 1668; desgraciadamente esta fecha, que se puede deducir con seguridad, no está citada expresamente.

El testimonio del abate Francisco, fechado, como lo sabemos, pocos días más tarde (12 de septiembre de 1677), menciona ya un estado de cosas más complicado. Se deberá admitir, según parece, que el pintor hizo, a veces, comunicaciones más detalladas. En esta certificación, se dice que el pintor firmó dos pactos, el primero en 1668 (como debe ser en efecto según la carta de introducción) escrito con tinta negra; el otro, *sequenti anno* 1669, escrito con sangre. El pacto que le fué devuelto el día de la Natividad de la Virgen era el escrito con sangre, luego el último pacto, firmado en 1669. Esto no resulta del testimonio del abate, pues en él se dice simplemente: *schedam redderet y schedam sibi porrigentem conspexisset*, como si no se tratara sino de un solo escrito. Pero eso resulta de la continuación de la historia, así como del título en colores del *Trophaeum* donde, sobre el billete que tiene el dragón diabólico, se ve claramente la escritura roja. La marcha ulterior de los sucesos, como ya queda dicho, fué así: el pintor volvió en mayo de 1678 a Mariazell, después de sufrir en Viena nuevos asaltos del Maligno, y depuso su petición, pidiendo que, por un nuevo acto de gracia de la Santísima Virgen, le fuese devuelto el primer documento, el escrito con tinta. La manera cómo tuvo lugar eso no está ya descrita tan ampliamente como la primera vez. Se dice simplemente *qua iuxta votum reddita*, y, en otro lugar, el compilador cuenta que ese mismo pacto *"arrugado y partido en cuatro"* fué arrojado por el Diablo al pintor, el 9 de mayo de 1678, hacia las nueve de la noche.

Los pactos llevan sin embargo ambos la misma fecha: año 1669.

Ese desacuerdo o bien no significa nada, o bien nos lleva a pensar lo que sigue:

Si partimos de lo expuesto por el abate como lo más completo, se presentan toda clase de dificultades. Cuando C. H., confesó al cura de Pottenbrunn que era víctima de las persecuciones del Diablo y que el vencimiento estaba próximo, no podía (en el año 1677) haber pensado sino en el pacto firmado en 1668, luego en el primer pacto, el pacto en negro (que la carta de recomendación designa como único, pero indicándolo como escrito con sangre). Sin embargo, algunos días más tarde, en Mariazell, no se preocupa más que de recuperar el segundo, el de sangre, que no está aún vencido y deja pasar el vencimiento del primero. Este, sólo lo vuelve a pedir en 1678, es decir, en el décimo año después de firmado. Además, ¿por qué los dos pactos están firmados en el mismo año 1669, ya que uno de ellos está expresamente atribuído *"anno subsequenti"*?

El compilador debe haber notado esas dificultades, pues trata de quitarlas. En su introducción adopta la exposición del abate, pero la modifica en un punto. El pintor, dice, habría hecho con el Diablo un pacto escrito con tinta, *"deinde vero"*, y más tarde con sangre. Deja a un lado los datos formales de las dos relaciones, según las cuales uno de los pactos venció en el año 1668, y olvida en el testimonio del abate la observación de que la fecha del año ha cambiado entre la firma de los dos pactos, a fin de quedar de acuerdo con la fecha que llevan los dos escritos devueltos por el Diablo.

En el testimonio del abate, después de las palabras *sequenti vero anno* 1669, se encuentra entre paréntesis este pasaje: *sumitur hic alter annus pro nondum completo uti seape in loquendo fieri solt, nam eun dum annum indicat Syngraphae quarum atramento scripta ante praesentem attestationem nondem habita fuit.* Este pasaje es una indudable interpolación del compilador, pues el abate, que no ha visto más que un solo pacto, no puede certificar que lleven ambos la misma fecha. Parece además que por el paréntesis se quiera indicar que es un agregado extraño al testimonio. Lo que

contiene es otro ensayo del compilador para conciliar las contradicciones de que se trata. Este último piensa que es exacto, por cierto, que el primer pacto fué firmado en 1668, pero que, como el año estaba entonces muy avanzado (septiembre), el pintor debe haberlo antedatado en un año: así los dos pactos pueden presentar la misma fecha. El hecho de que se autorice que se use a menudo lo mismo en las relaciones orales condena todo este ensayo de explicación, que no es más que un expediente.

Yo no sé si mi exposición ha causado impresión sobre el lector y si lo ha puesto en estado de interesarse por esas minuciosidades. Me parecía imposible establecer de una manera indudable el estado exacto de las cosas, pero, estudiando este enmarañado asunto, he llegado a una suposición que tiene la ventaja de indicar de la manera más natural cómo han debido pasar las cosas, aunque los testimonios escritos no concuerden absolutamente con ella.

Pienso que, cuando el pintor vino a Mariazell por primera vez, no habló más que de un solo pacto, escrito, según la regla, con sangre, y que debía vencer pronto, por consiguiente, firmado en septiembre de 1668, exactamente como se dice en la carta de introducción del cura. En Mariazell presentó también ese pacto de sangre como el que el Demonio le había devuelto obligado por la Santa Madre. Sabemos lo que sucedió en seguida. El pintor abandonó pronto el santuario y fué a Viena donde se sintió libre en efecto hasta mediados de octubre. Pero entonces los sufrimientos y las apariciones, que atribuía a los esfuerzos del Maligno, comenzaron de nuevo. Experimentó nuevamente la necesidad de ser libertado, pero se encontró entonces frente a la dificultad de explicar por qué el conjuro en la capilla santa no le había traído liberación durable. Tal vez, habiendo reincidido y no estando curado, temía él no ser bien recibido en Mariazell. En este apuro, imaginó un pacto primitivo, anterior, pero que debía estar escrito con tinta, a fin de que pareciese plausible que ese pacto hubiese sido relegado al segundo plano o por otro ulterior, escrito con sangre. Vuelto a Mariazell, se hizo también devolver ese supuesto primer

pacto. Fué entonces verdaderamente libertado del Maligno, pero hizo, no obstante, otra cosa, al mismo tiempo.

Seguramente sólo durante esta segunda estada en Mariazell terminó los dibujos; la hoja de título, compuesta junta, contiene la representación de las dos escenas del pacto. El pintor puede muy bien haberse encontrado embarazado en su tentativa para poner de acuerdo sus nuevas declaraciones con las precedentes. Era una desventaja para él no haber podido imaginar más que un pacto anterior y no un pacto ulterior. No podía, pues, impedir que resultase de ello esta torpe ocurrencia: había retirado demasiado pronto uno de los pactos, aquel en letras de sangre (a los ocho años); el otro, el negro, demasiado tarde (a los diez años). Un indicio demuestra su doble redacción; ocurrió que se equivocó al fechar los pactos y colocó también el precedente en el año 1669. Este error tiene la significación de una franqueza involuntaria, nos permite adivinar que el supuesto pacto anterior fué establecido para un vencimiento más lejano. El compilador, que no hubo de ocuparse del asunto sino en 1714, quizá solamente en 1729, debió esforzarse por hacer desaparecer en lo posible esas contradicciones, que no dejan de tener importancia. Como los dos pactos que tenía ante sí llevaban la fecha de 1669, salió de apuro por el expediente que es el ensayo de explicación intercalado en el certificado del abate.

Se reconoce sin dificultad dónde reside la debilidad de esta seductora reconstrucción. La mención de dos pactos, de uno negro y de uno rojo sangre, se encuentra ya en el testimonio del abate Francisco. Tengo, pues, la elección: o bien suponer que el compilador haya cambiado también algo en este testimonio, esto en estrecha conexión con su interpolación, o bien reconocer que no soy capaz de desenmarañar esta confusión (1).

---

(1) El compilador se ha encontrado, según parece, como retenido entre dos puntos fijos. Por una parte, en la carta de introducción del cura, lo mismo que en el testimonio del abate, encontró el dato de que el pacto (por lo menos el primero), había sido hecho en 1668; por otra parte, los pactos, conservados en

Toda esta discusión debe parecer desde hace un buen momento muy superflua al lector, y los detalles examinados de muy poca importancia. Pero la cosa toma un interés nuevo cuando se la prosigue en cierto sentido.

He dicho, hace poco, con respecto al pintor, que desagradablemente sorprendido por el curso de su enfermedad, había imaginado un pacto anterior (el escrito con tinta) para poder mantener su posición frente a los sacerdotes de Mariazell. Ahora bien, escribo para lectores que, creyendo, en verdad, en el psicoanálisis, no creen en el Diablo, y que podrían representarme lo absurdo que hay en hacer a ese pobre pintor — la carta de introducción lo llama *hunc miserum* — semejante reproche. El pacto en letras de sangre debio ser tan imaginario como el supuesto pacto anterior con tinta. En realidad, no se le apareció ningún diablo, todo el pacto con el Diablo no existía más que en su imaginación.

---

los Archivos, llevaban ambos la fecha de 1669. Teniendo ante su vista dos pactos, debió creer firmemente que se habían firmado dos pactos. Si, en el testimonio del abate, no se mencionaba, como lo creo, más que un solo pacto, el compilador se vió obligado a introducir en este testimonio la mención del segundo, y, para evitar la contradicción, admitió que éste había sido antedatado. El cambio que emprendió en el texto está inmediatamente vecino a la interpolación que sólo él puede haber hecho. Se vió obligado a reunir por las palabras **sequinti vero anno** 1669 la interpolación y el cambio en el texto, porque el pintor, en la leyenda explicativa (muy estropeada) de la imagen del título, escribió expresamente:

Nach einem Jahr würdt Er
...scharókhliche betrohungen in ab-
...gestalt Nr. 2 bezwungen sich,
.....n Biuut zu verschreiben.

Después de un año fué ..... terriblemente amenazado ..... figura N.º 2 fué obligado ..... a firmar con sangre....).

El error hecho por el pintor cuando preparó los Síngrafos, y que me ha constreñido a estas tentativas de explicación, no me parece menos interesante que sus pactos mismos.

Convengo en eso, y no se puede negar a este desgraciado el derecho de completar su fantasma primitivo como uno nuevo, cuando nuevas circunstancias parecían exigirlo.

Pero, aquí también, hay que ver más lejos. Los dos pactos no son en efecto fantasmas como las visiones del Diablo; eran documentos que, según las afirmaciones del copista, como más tarde según los testimonios del abate Kilian, estaban conservados en los archivos de Mariazell y que todo el mundo podía ver y tocar. Nos encontramos, pues, aquí en un dilema. O bien debemos admitir que el pintor había fabricado él mismo, en el momento deseado, cuando tuvo necesidad de ello, los dos Schedae que le habían sido supuestamente devueltos por la gracia divina, o bien nos es preciso considerar a los Señores eclesiásticos de Mariazell y de Saint-Lambert, a pesar de todas las solemnes afirmaciones y comprobaciones de testigos con sellos, etc., como indignos de fe. Confieso que sólo con dificultad sospecharía de los eclesiásticos. Me inclino, sin duda, a admitir que el compilador, en el interés de la concordancia, falseó algo en el testimonio del primer abate, pero ese "trabajo de elaboración secundaria" no sobrepasa las ejecuciones análogas de los historiadores modernos y laicos, y fué hecho, en todo caso, de buena fe. En otras circunstancias, los religiosos han conquistado un justificado derecho a nuestra confianza. He dicho ya, que nada les impedía suprimir las relaciones concernientes a la curación incompleta y a la continuación de las tentaciones: lo mismo, la descripción de la escena de conjuro en la capilla, de la que se podía temer algo, está contada de manera sobria y verosímil. No queda, pues, sino que acusar al pintor. Este último debía tener consigo el pacto en letras rojas cuando se dirigió a la capilla para hacer su acto de penitencia, y lo mostró en seguida, cuando vino hacia los testigos eclesiásticos después de su encuentro con el Demonio. No hay ninguna necesidad tampoco de que este papel hubiese sido el mismo conservado más tarde en los archivos; según nuestra reconstrucción, este primer papel podía muy bien llevar la fecha de 1668, (nueve años antes de la sesión de exorcismo).

V

LA NEUROSIS ULTERIOR

Pero todo esto sería fraude y no neurosis, el pintor sería un simulador y un falseador, no un poseído. Sin embargo, se sabe que las fronteras entre la neurosis y la simulación no son definidas. Yo no encuentro ninguna dificultad para admitir que el pintor haya escrito y llevado ese billete, como los que siguieron, en un estado particular, comparable con el de sus visiones. No podía en efecto hacer otra cosa si quería realizar su fantasma de pacto con el Diablo y de liberación.

Por el contrario, el diario redactado en Viena, y que entregó a los religiosos cuando su segunda estada en Mariazell, lleva el sello de la veracidad. Este documento nos permite echar una mirada profunda sobre el motivo, diríamos mejor: sobre el provecho de la neurosis.

Las anotaciones se extienden desde la época del feliz conjuro al 15 de enero del año siguiente 1678. Hasta el 11 de octubre, el pintor se comporta muy bien, en Viena, donde vivía en casa de una hermana casada, pero entonces recomenzaron nuevos estados mórbidos, con visiones, convulsiones, desvanecimientos y sensaciones dolorosas, que produjeron su regreso a Mariazell en mayo de 1678.

Este nuevo relato de sus sufrimientos se divide en tres fases. Primero la tentación se manifiesta bajo la forma de un caballero bien vestido que trata de persuadirlo de que arroje el billete que demuestra su admisión entre los Hermanos del Santo Rosario. Como él resiste, la misma aparición se vuelve a producir al día siguiente, pero esta vez en una sala superabundantemente adornada, donde bailan gentileshombres y bellas damas. El mismo caballero que lo ha tentado ya una vez le hace aún proposiciones que se refieren a la pintura y le promete en cambio una bonita suma de dinero. Después que él ha logrado, por medio de oraciones hacer desaparecer

esta visión, ella se renueva algunos días más tarde bajo una forma aún más impresionante. Esta vez, el caballero le envía una de las más bellas mujeres, que estaban sentadas a la mesa del festín, a fin de que ella lo traiga a la brillante compañía y él tiene dificultad para defenderse de la tentadora. Pero más terrible aun es la visión que sigue pronto, de una sala aun más magnífica en la cual *"se levantaba un trono de oro"*. Unos caballeros permanecen a su alrededor y esperan la llegada de su rey. La misma persona que a menudo se había ocupado ya de él se acerca y lo induce a subir al trono, pues *"ellos querían hacerlo su rey y venerarlo durante toda la eternidad"*. Con esta amplificación del fantasma se termina esta primera y muy transparente fase de la historia de la tentación.

Ahora debía producirse una reacción. El ascetismo toma ventaja. El 20 de octubre, una gran aureola se le aparece al pintor, sale de ella una voz que se hace reconocer por la de Cristo y le ordena renunciar al mundo y servir a Dios durante seis años en un desierto. Sufre manifiestamente más con estas santas apariciones que con las demoníacas que les habían precedido. No se despierta de esta crisis sino al cabo de dos horas y media. En la siguiente, el santo personaje, rodeado de la aureola, es menos benévolo aún, amenaza al pintor porque éste no ha aceptado la proposición divina y lo conduce al Infierno a fin de atemorizarlo con el espectáculo del destino de los condenados. La amenaza no obra manifiestamente, pues las apariciones del personaje radiante, que debe ser Cristo, se repiten, ocasionando pérdidas de conocimiento y éxtasis que duran cada vez varias horas. En el más grandioso de estos éxtasis, el glorioso personaje conduce al primero a una ciudad en cuyas calles los hombres se entregan a todas las obras diabólicas, y en seguida, por contraste, a una bella pradera donde unos ermitaños llevan una vida santa y reciben testimonios palpables de la gracia de Dios y de su Providencia. En seguida, en el lugar de Cristo, la Santa Madre misma aparece, ordenando al enfermo, en nombre de la ayuda que ella le concedió, obedecer a la orden de su muy amado hijo. *"Como él no se resolviese del todo"*, al día

siguiente vuelve Cristo y lo obliga fuertemente con amenazas y promesas. Cede por fin, decide renunciar al mundo y hacer lo que se espera de él. Esta decisión pone fin a la segunda fase. El pintor comprueba que a partir de ese momento, no tiene ya visiones ni tentaciones.

Parece que esta decisión, no era sin embargo muy firme, o bien que había sido demasiado dilatada, pues el 26 de diciembre, cuando el pintor oraba en la iglesia de Saint-Etienne, no pudo privarse, a la vista de un joven que caminaba con un señor de hermoso traje, de la idea de que podría estar él en lugar de ese señor. He ahí que llamaba un castigo y aquella misma noche fué asustado como por un rayo: se vió rodeado de llamas y se desvaneció. Trataron de reanimarlo, pero rodó por la sala hasta que le salió sangre de la nariz y de la boca, se sentía cubierto de sudor y de inmundicias y oía una voz que decía que este estado le era enviado en castigo de sus fútiles y vanos pensamientos. Más tarde fué también golpeado con cuerdas por los espíritus malignos y se le anunció que sería atormentado así todos los días, hasta que se decidiese a entrar a una Orden de ermitaños. Estos acontecimientos duraron hasta el 13 de enero, fecha en la cual se interrumpe el diario.

Vemos como en nuestro pobre pintor los fantasmas tentadores se presentan primero como fantasmas ascéticos y por fin punitivos. Conocemos ya el fin de la historia de sus sufrimientos. Se dirigió en mayo a Mariazell donde confesó haber hecho un pacto anterior, escrito con tinta negra, en el cual creía deber ser atormentado de nuevo por el Diablo; obtuvo que éste le fuese devuelto y se encontró sano.

Durante esta segunda estada, pintó las imágenes reproducidas en el *Trophaeum*, pero entonces hizo algo que concordaba con las exigencias de la fase ascética de su diario. El no se fué al desierto a hacerse ermitaño, pero entró en la Orden de los Hermanos de la Misericordia: *religiosus factus est*.

La lectura del diario nos permite comprender un aspecto nuevo de todo este conjunto. Recordamos que el pintor se había consagrado al Diablo porque, después de la muer-

te de su padre, descontento e incapaz de trabajar, le era difícil ganarse la vida. Ahora bien, esos factores: depresión, inhibición al trabajo y duelo del padre, están relacionados de una manera cualquiera, simple o complicada. Tal vez en las apariciones, el Diablo estaba tan abundantemente provisto de mamas porque el Maligno debía llegar a ser su padre nutricio. Pero esta esperanza no se realizó, todo continuó saliéndole mal, no pudo trabajar convenientemente o bien no tuvo suerte y no encontró bastante trabajo. La carta de introducción del cura dice de él: *"hunc miserum omni auxilio destitutum"*. Así el pintor no estaba solamente en la necesidad moral, sufría también necesidad material. Diseminadas en el relato de sus últimas visiones, encontramos anotaciones que demuestran, lo mismo que el contenido de las escenas que ve, que aun después del éxito del primer exorcismo, nada ha cambiado. Estamos en presencia de un hombre que no llega a nada, y al cual, a causa de eso, no se concede ninguna confianza. En la primera visión, el caballero le pregunta lo que va a hacer, ya que nadie se ocupa de él: *"ya que he sido abandonado de todos, ¿qué es lo que voy a hacer?"* La primera serie de visiones en Viena corresponde enteramente a los fantasmas de deseo de un pobre, hambriento de goces, miserable: salas magníficas, buena comida, vajilla de plata, bellas mujeres, aquí volvemos a encontrar lo que nos había faltado hasta el presente en las relaciones con el Diablo. Antes reinaba una melancolía que hacía al enfermo incapaz de cualquier goce y lo hacía renunciar a las más tentadoras ofertas. Parece que, después del exorcismo, la melancolía haya sido vencida y que todas las codicias temporales hayan vuelto a tomar vida.

En una de las visiones de ascetismo, se queja a la persona que lo guía (Cristo) de que nadie quiere creerle, lo que le impide ejecutar lo que se le ha encomendado. La respuesta que recibe permanece desgraciadamente obscura. *"No quieren creerme, pero lo que ha sucedido, lo sé bien, pero me es imposible contarlo"*. Lo que su divino guía le hace ver entre los ermitaños nos da una luz particular: él llega a una gruta donde un anciano permanece desde hace sesenta años,

y sabe, en respuesta a sus preguntas, que ese anciano es alimentado todos los días por los ángeles de Dios. Y ve en seguida él mismo cómo un ángel lleva de comer al viejo: *"tres escudillas de alimento, un pan y una albondiguilla y algo de beber"*. Después que el ermitaño se ha saciado, el ángel recoge los restos y los lleva. Comprendemos qué tentaciones pueden ofrecer esas piadosas visiones: ellas deben obligar al enfermo a escoger un modo de existencia en que las preocupaciones del alimento le sean evitadas. Dignas de notar son también las palabras de Cristo, en la última visión. Después de la amenaza de que si él no se somete, sucederá algo que lo obligará a él y la gente, a creer, el pintor refiere las palabras de Cristo: "No debo preocuparme de la gente; aunque fuese perseguido por ellas o no recibiera ninguna ayuda de ellas, Dios no me abandonaría".

C. Haitzmann era lo bastante artista y mundano para que no le pareciese fácil renunciar a este mundo perverso. Pero lo hizo sin embargo al fin, a causa de su miseria. Entró en una Orden religiosa y así su lucha interior y su miseria material terminaron. Esta terminación se refleja en su neurosis porque el hecho de haber recobrado un supuesto primer pacto lo desembaraza de sus crisis y de sus visiones. En el fondo, las dos fases de su enfermedad demonológica tenían el mismo sentido. No trató nunca sino de asegurar su existencia, la primera vez con ayuda del Diablo, a costa de su salvación, y cuando el Diablo le faltó y tuvo que renunciar a él, con la ayuda de la Iglesia, sacrificando su libertad y la mayor parte de las posibilidades de goces que ofrece la vida. Tal vez C. Haitzmann era simplemente un pobre diablo que no tenía suerte, tal vez era demasiado torpe o muy poco capacitado para sostenerse a sí mismo, y pertenecía a ese tipo de hombres conocidos por el nombre de "el eterno chupón", que no pueden sustraerse a la feliz situación en que ellos se encontraban en el seno maternal, y que, durante su vida, conservan la pretensión de ser alimentados por algún otro. Y es así como, en esta historia de enfermedad, separado del padre, vuelve, pasando por el Diablo, sustituto del padre, a los Santos Padres.

A la observación superficial, esta neurosis aparecía como un hábil engaño que reviste todo un aspecto de la grave, pero trivial lucha por la vida. El caso no es siempre así, pero sucede sin embargo con bastante frecuencia. Los analistas experimentan a menudo cuán poco ventajoso es tener que asistir a un comerciante que, "sano por otra parte, muestra desde algún tiempo los síntomas de una neurosis". La catástrofe en los negocios a que el comerciante se siente amenazado, edifica, como efecto accesorio, esta neurosis, lo que procura al enfermo la ventaja de poder disimular sus verdaderas preocupaciones de existencia detrás de sus síntomas. Solución, por lo demás, muy inoportuna, pues la neurosis absorbe fuerzas que serían más útilmente empleadas en hacer frente de una manera refleja a la situación peligrosa.

En casos infinitamente más numerosos, la neurosis está más aislada, más independiente de los intereses de la conservación y del mantenimiento de la existencia. En el conflicto que produce la neurosis, existen, ya sea intereses libidinosos que están únicamente en juego, ya sea intereses libidinosos en íntima relación con los del mantenimiento de la existencia. Pero en los tres casos, el dinamismo de la neurosis es el mismo. Una acumulación de libido que no puede encontrar cómo satisfacerse en la realidad, se abre un camino con ayuda de la regresión, hacia antiguas fijaciones a través del inconsciente regolfado. Mientras el *yo* saca un beneficio de la enfermedad, permite existir a la neurosis, aunque el perjuicio económico acarreado por ésta, no puede ser objeto de la menor duda.

Igualmente, la triste situación material de nuestro pintor no habría provocado neurosis demoníaca si su miseria no hubiera engendrado en él una nostalgia reforzada de su padre. Pero una vez desembarazado de su melancolía y del Diablo, se levantó un nuevo conflicto en él entre el deseo libidinoso de gozar de la vida y el sentimiento de que la duración de su existencia exigía imperiosamente el renunciamiento y el ascetismo. Es interesante comprobar que el pintor ha sentido muy bien los lazos que unen las dos fases de la historia de sus sufrimientos, pues relaciona una y otra con pac-

tos que habría firmado con el Diablo. Además, no hace una separación bien clara entre la influencia del espíritu Maligno y la de las Potencias divinas; tiene para ambas una sola designación: apariciones del Diablo.

EL PSICOANALISIS Y EL ESTABLECIMIENTO DE LOS HECHOS EN MATERIA JUDICIAL POR UN METODO DIAGNOSTICO. (1).

Señores: La creciente comprensión de la poca fe que conviene conceder al testimonio, el cual constituye hoy día en justicia la base de tantas condenas, habrá reforzado en todos vosotros, futuros jueces y defensores, el interés prestado a un nuevo método de investigación susceptible de obligar al acusado a demostrar él mismo, por signos objetivos, su culpabilidad o su inocencia. Este método consiste en experiencias psicológicas y está basado en trabajos psicológicos; está en relación íntima con ciertas concepciones que, en la psicología médica, no han sido valoradas sino muy recientemente. Sé que estáis probando el manejo y el alcance de este nuevo método por medio de experiencias que se podrían llamar "ejercicios sobre fantasmas" (*Phantomübungen*); y he respondido apresuradamente a la invitación de vuestro presidente, el Profesor Loeffler, a demostraros más en detalle las relaciones de este procedimiento con el psicoanálisis.

Todos vosotros conocéis el juego de sociedad y de niños que consiste en decir una palabra cualquiera, a la cual el compañero debe agregar una segunda palabra, la cual, junta con la primera, forma una palabra compuesta. Por ejemplo, barco, mosca: barco-mosca. La tentativa de asociación introducida en la psicología por la escuela de Wundt no es nada más que una variante de este juego de niños al

(1) Conferencia en el curso de práctica del doctor Loeffler en la Universidad de Viena.

cual falta una sola de sus condiciones. Esta consiste en efecto en decir a una persona una palabra,—la palabra inductora,—palabra a la cual ella deberá responder lo más pronto posible con una segunda palabra que se le ocurre, lo que se llama "reacción", y sin que ella haya sido limitada por alguna cosa en la elección de la palabra de esta reacción. El tiempo necesario para la reacción, y la relación que existe entre la palabra inductora y la reacción, relación que puede afectar una gran diversidad, son el objeto de la observación. Sin embargo no se puede decir que al principio haya resultado gran cosa de estos ensayos. Eso se comprende, pues eran hechos sin que la cuestión se plantease sobre una base cierta, y les faltaba una idea susceptible de ser aplicada a los resultados obtenidos. Sólo tomaron su amplio sentido y llegaron a ser fecundos cuando, en Zurich, Bleuler y sus alumnos, en particular Jung, comenzaron a ocuparse de esas "experiencias de asociación". Sin embargo, esas últimas tentativas no adquirieron valor sino gracias a la hipótesis de que la reacción a la palabra inductora, no puede ser un producto de la casualidad, sino que está fuertemente determinada en el que reacciona por un contenido preexistente de representaciones.

Se ha acostumbrado llamar "complejo" a un contenido de representaciones capaz de influenciar así la reacción de una palabra inductora. Esa influencia se manifiesta, sea que la palabra inductora roce directamente el complejo, sea que éste logre ponerse por intermediarios en relación con la palabra inductora. Este determinismo de la reacción es un hecho muy notable; podréis encontrar expresado abiertamente, en la literatura relativa a esta cuestión, el asombro que causa. Pero no se puede dudar de la exactitud del hecho, pues podéis hacer en regla general la prueba de este complejo influyente y comprender, gracias a él, reacciones que, de otra manera, quedarían incomprensibles nada más que interrogando a la persona que reacciona sobre los motivos de su reacción. Ejemplos como los de las páginas 6, 8 y 9 del ensayo de

Jung (1) son muy aptos para hacernos dudar del azar y de la supuesta arbitrariedad de los procesos psíquicos.

Dad ahora conmigo una mirada a la "prehistoria" de las ideas Bleuler-Jung relativas a la determinación de la reacción por el complejo en la persona examinada. En 1901, demostré en un ensayo (2) que toda una serie de actos, que se tenía por no motivados, estaban por el contrario íntimamente determinados, y que contribuían a disminuir otro tanto el libre arbitrio psíquico. Tomé por objeto de mi estudio los pequeños actos fallidos, olvidos, *lapsus linguae y calami*, pérdidas de objetos, e hice ver cómo, cuando uno hace un lapsus linguae, no es ni a la casualidad, ni simplemente a dificultades de pronunciación o a similitudes de sonidos, a lo que hay que hacer responsable, sino que, cada vez, se puede descubrir un contenido de representaciones—un complejo —que ha venido a perturbar las cosas y ha modificado en el sentido que le era propio lo que la persona tenía la intención de decir. He observado además, en los humanos, los pequeños actos que parecen sin intención y fortuitos, pequeños actos fútiles, juegos, etc., y les he quitado la máscara y he podido demostrar que eran "actos sintomáticos" en relación con un sentido secreto y cuya función es procurar a éste una expresión que pasa inadvertida. Se ha podido ver aún que ni siquiera un nombre puede venírsenos a la memoria sin que sea determinado por un poderoso complejo de representaciones que se puede poner en claro; los números mismos, que parecen escogerse a voluntad, se dejan llevar a semejantes complejos ocultos. Uno de mis colegas, el Dr. Alfredo Adler, pudo pocos años más tarde apoyar con algunos hermosos ejemplos, esta aserción mía, la más sorprendente de todas las que he anticipado (3). Si se está habituado a tal concepción del determinismo de la vida psíquica, se comprende—es una

(1) El diagnóstico psicológico del estado de los hechos, 1906, IV, 2.

(2) La psicopatología de la vida cotidiana.

(3) Tres análisis psicológicos de ideas de cifras y de obsesiones de cifras.

deducción justificada por los resultados de la psicopatología de la vida cotidiana,—que las reacciones de la persona sometida a las experiencias de asociación no pueden ser tampoco arbitrarias, sino que deben depender de un contenido de representaciones que obran en ella.

Por fin, señores, volvamos a la experiencia de asociación. En los casos considerados hasta aquí era la persona examinada la que nos informaba sobre la proveniencia de las reacciones y esta condición quita todo interés a esta tentativa desde el punto de vista judicial. ¿Pero qué sucedería si modificásemos la disposición de la experiencia, poco más o menos como en una ecuación de varias magnitudes se puede resolver la ecuación sea según una magnitud, sea según otra, hacer ya de la *a*, ya de la *b*, la *x* que se busca? Hasta aquí, es el complejo lo que a nosotros, examinadores, nos era desconocido, hacíamos la prueba con la ayuda de palabras inductoras, escogidas a nuestro gusto, y la persona examinada nos entregaba el complejo que las palabras inductoras obligaban a manifestarse. Procedamos de otra manera, escojamos un complejo conocido por nosotros, obremos sobre él con palabras inductoras escogidas a propósito, dejemos la *x* al lado de la persona que reacciona: ¿no es posible entonces decidir según el resultado de las reacciones, si la persona examinada lleva en ella el complejo en cuestión? Ya lo veis, esta disposición de la experiencia responde exactamente al caso del juez del crimen, el cual querría saber si ciertos hechos que le son conocidos lo son también del acusado, en tanto que autor de estos hechos. Parece que Wertheimer y Klein, dos alumnos del criminalista Hans Gross, de Praga, han sido los primeros en tratar de modificar en este sentido, muy importante desde vuestro punto de vista, la disposición de la experiencia.

Habéis aprendido ya, gracias a vuestros propios ensayos, que, en esos interrogatorios, se encuentra en las reacciones toda clase de señales que permiten decidir si la persona examinada posee o no el complejo sobre el cual se trata de obrar por palabras inductoras. Voy a enumerároslos de corrido: 1) El contenido inhabitual de la reacción que exige

una explicación; 2) La prolongación del tiempo en la reacción, cuando se encuentra que las palabras inductoras que han tocado el complejo no reciben respuesta sino después de un notorio atraso (que llega a menudo a varias veces el tiempo de la reacción habitual); 3) El error que se manifiesta en la repetición. ¿Sabéis a qué hecho notable se hace alusión aquí? Cuando, poco tiempo después de terminar la experiencia hecha con una serie de palabras inductoras, se presentan nuevamente estas palabras a la persona que se examina, ella repite las mismas reacciones de la vez anterior. Solamente para las palabras inductoras que no han tocado directamente el complejo ella reemplaza fácilmente la primera reacción por una diferente. 4) El hecho de la perseveración (yo diría más bien del efecto posterior). En efecto, sucede a menudo que la acción debida al despertar del complejo por una palabra inductora ("palabra crítica") concerniente a ella (por ejemplo la prolongación del tiempo y de la reacción) persiste y modifica aun las reacciones a las palabras siguientes no críticas. Ahí, pues, donde se encuentran todos esos indicios, o al menos un gran número de ellos, el complejo que conocemos se revela como perturbador en aquél a quien se interroga. Debéis comprender esa turbación de esta manera: El complejo presente en aquel a quien se interroga está investido de efecto y por ende es capaz de sustraer cierta cantidad de atención al trabajo de las reacciones; tenéis así en esta turbación un caso de "traición psíquica de sí mismo".

Sé que os preocupáis actualmente de los azares y de las dificultades de esta manera de proceder que debe llevar al inculpado a traicionarse objetivamente a sí mismo, y por eso llamo vuestra atención sobre el hecho de que, desde hace cerca de diez años, se emplea en otro dominio, un proceso completamente análogo, para descubrir material psíquico oculto o disimulado. Mi tarea será poner ante vuestros ojos, aquí y allá las analogías y las diferencias.

Este dominio es ciertamente muy diferente del vuestro. Quiero en efecto hablar de la terapéutica de ciertas enfermedades nerviosas que se llaman psiconeurosis, y a las cuales la histeria y las ideas obsesionales pueden servir de mo-

dero. Este proceso se llama el psicoanálisis, y ha sido desarrollado por mí según el método de tratamiento catártico empleado en primer lugar por J. Breuer (1) en Viena. Para adelantarme a vuestro asombro, es necesario que yo exponga la analogía que existe entre el criminal y el histérico. Se trata en ambos de un secreto, de algo oculto. Pero, para evitar toda paradoja, quiero subrayar también en seguida la diferencia que existe entre ellos. En el criminal se trata de un secreto que éste conoce y que nos oculta; en el histérico de un secreto que él mismo ignora y que se oculta a sí mismo. ¿Cómo es posible esto? Sin embargo lo sabemos, gracias a laboriosas investigaciones: todas esas enfermedades provienen de que esas personas han logrado de tal modo regolfar ciertos recuerdos y representaciones fuertemente investidas de afecto, así como los deseos edificados sobre éstos, que el todo no desempeña ya ningún papel en su pensamiento, no se presenta ya a su conciencia y permanece así oculto a ellas mismas. De este material psíquico regolfado, de esos "complejos" provienen los síntomas somáticos y psíquicos que atormentan a los enfermos, de la misma manera que una mala conciencia. Así la diferencia entre el criminal y el histérico está en este punto fundamental.

La tarea del terapeuta es sin embargo la misma que la del juez del crimen; debemos descubrir lo que, en el psiquismo, está oculto y hemos inventado con este objeto una serie de procedimientos de detective de los cuales los señores juristas imitarán algunos.

Será interesante para vosotros, en vista de vuestro trabajo, aprender de qué manera nosotros, los médicos, procedemos en el psicoanálisis. Después que el enfermo ha contado por primera vez su historia, lo hacemos abandonarse completamente a sus asociaciones y decir, sin restricción crítica, lo que se le viene a la cabeza. Partimos así de la hipótesis, que ni él mismo comparte en absoluto, de que las asociaciones no serán arbitrarias, sino que serán determinadas

(1) J. Breuer y S. Freud, **Estudio sobre la histeria**, 1895.

por su relación con su secreto, su "complejo" aunque se pueda considerarlas por decirlo así como renuevos de este complejo. Ya lo veis, es la misma hipótesis con la ayuda de la cual habéis encontrado que se podía interpretar las experiencias de asociación. Sin embargo, el enfermo, al cual se ha prescrito seguir la regla y comunicar todas sus asociaciones, no parece capaz de hacerlo. Retiene ya una, ya otra de éstas, bajo diferentes pretextos: o bien es sin ninguna importancia, o bien está fuera de la cuestión, o bien no tiene el menor sentido. Exigimos entonces que él nos comunique su asociación y que la prosiga a despecho de esas objeciones, pues precisamente esa crítica, al producirse, nos da una prueba de que esa asociación está en relación con el complejo que tratamos de descubrir. Vemos en esta manera de comportarse del enfermo, una manifestación de la "resistencia", que hay en él, resistencia que permanece presente durante toda la duración del tratamiento. Quiero solamente indicar someramente que esta noción de la resistencia ha tomado la mayor importancia en nuestra comprensión de la génesis de la enfermedad como del mecanismo de la curación.

Casi no podéis observar directamente esta especie de crítica de las asociaciones en vuestras experiencias; por el contrario, en el psicoanálisis, estamos en condiciones de observar todos los indicios que indican un complejo, que nos son familiares. Cuando el enfermo no se atreve ya a infringir la regla que le ha sido dada, nos damos cuenta sin embargo de que se detiene por momentos en la reproducción de las asociaciones, que vacila y que hace pausas, cada una de estas vacilaciones denota para nosotros una manifestación de resistencia y nos sirve de signo de pertenencia al "complejo". Pues bien, es para nosotros el más importante indicio lo mismo que para vosotros la prolongación del tiempo de la reacción. Estamos acostumbrados a interpretar en este sentido la vacilación aun cuando el contenido de la asociación retenida no parece presentar ningún obstáculo, cuando el enfermo asegura que no puede figurarse por qué debería vacilar en comunicarla. Las pausas que se presentan en el psicoanálisis

son en general mucho más grandes que los atrasos que anotáis en vuestras experiencias de reacción.

El otro indicio que conocéis de un complejo, la modificación de la reacción en cuanto a su contenido, desempeña también un papel en la técnica del psicoanálisis. Estamos acostumbrados a considerar, en nuestro enfermo, la más débil variación en las maneras habituales de expresarse, como siendo siempre el signo de un sentido oculto, y nos exponemos gustosamente, por semejantes interpretaciones, a sus burlas durante un cierto tiempo. Acechamos en él precisamente las conversaciones en que se refleja el equívoco y en las cuales se advierte el sentido oculto a través de la expresión indiferente. No solamente el enfermo sino además muchos de nuestros colegas, ignorantes de la técnica psicoanalítica y de sus condiciones particulares, rehusan aquí concedernos crédito y nos acusan de un exceso de sutilidad y de cortar un cabello en el aire; sin embargo, terminamos casi siempre por tener razón. En el fondo, no es difícil comprender que un secreto cuidadosamente guardado, no se revele sino por ligeras alusiones, a lo más en doble sentido. El enfermo se acostumbra por fin a darnos bajo su forma de "descripción indirecta" todo lo que necesitamos para descubrir el complejo.

En un dominio más restringido, utilizamos en el psicoanálisis el tercero de vuestros indicios de complejo, el error, es decir, la modificación en la repetición. Un problema, que se nos ha planteado a menudo, consiste en la interpretación de sueños, es decir, en la traducción del contenido de un sueño que se recuerda en su sentido oculto. Puede suceder que no sepamos en qué punto conviene abordar el problema y podemos servirnos entonces de una regla empíricamente descubierta que consiste en hacer repetir el relato del sueño. El soñador modifica entonces generalmente su manera de expresarse, en diversos puntos, mientras que en otros puntos, se repite fielmente. Nos atenemos entonces a estos puntos en que la reproducción es defectuosa en razón de una modificación, y a menudo también de una omisión, pues esta infidelidad en la repetición no es una garantía de la relación que existe

entre el complejo y nos permite abordar de mejor manera el sentido secreto del sueño.

No creáis, sin embargo, que he llegado al fin de las concordancias que busco cuando os haya confesado que no se encuentra en el psicoanálisis fenómeno semejante a la "perseveración". Esta aparente diferencia no se debe sino a las condiciones particulares de vuestras experiencias. No dejáis, en suma, al efecto del complejo el tiempo de desarrollarse: apenas ha empezado a obrar cuando cambiáis la atención del sujeto por una palabra inductora probablemente indiferente, y entonces podéis observar que, a veces, a pesar de la turbación que le hacéis sufrir, la persona examinada permanece ocupada por el complejo. Nosotros evitamos turbar así a la persona que analizamos, conservamos a nuestro enfermo ocupado por su complejo, y puesto que en nosotros todo es, por decirlo así, "perseveración" no podemos observar este fenómeno en estado aislado.

Se puede afirmar que: nosotros logramos en general por técnicas tales como las que acabamos de daros a conocer, hacer consciente al enfermo de su secreto, el regolfado, y por ende hacer cesar la determinación psicológica de los síntomas de su mal. Pero antes que de este buen éxito vosotros saquéis deducciones relativas al buen fin probable de vuestros propios trabajos, vamos a observar cuáles son, aquí y allá, las diferencias que presenta la situación psicológica.

Hemos indicado ya cuál es la diferencia principal: En el neurópata, hay secreto para su propia conciencia; en el criminal, no hay secreto sino para vosotros; en el primero existe una ignorancia real, aunque en todos los sentidos que se pueda dar a la palabra; en el último no hay más que una simulación de la ignorancia. A esto se une una diferencia importante desde el punto de vista práctico. En el psicoanálisis, el enfermo nos ayuda con su esfuerzo consciente contra su resistencia, pues espera que el examen le reporte una ventaja: la curación; el criminal, por el contrario, no trabaja con vosotros, eso sería trabajar contra todo su *yo*. En compensación, en vuestro examen, no se trata para vosotros sino de adquirir una convicción objetiva, mientras que en la tera-

péutica, es imposible que el enfermo mismo llegue a adquirir la misma convicción. Pero queda por saber cuáles serán los obstáculos y las modificaciones a vuestra técnica que os impondrá la ausencia de esta colaboración de parte del sujeto examinado. Es esa, por lo demás, una situación que os será imposible establecer jamás en vuestros ejercicios escolares, pues el colega que asume entonces el papel de acusado sigue siendo, a pesar de todo, vuestro colaborador y viene en vuestra ayuda a pesar de su intención consciente de no traicionarse.

Llevando más lejos la comparación entre ambas situaciones, comprobaréis, en suma, que el psicoanálisis tiene una tarea más sencilla, no constituye sino un caso particular del descubrimiento de lo que está oculto en la vida psíquica, mientras que, en vuestro trabajo, la tarea es más extensa. Que se trate regularmente en los psiconeurópatas de un complejo sexual regolfado (en el sentido más amplio), es lo que para nosotros no entra en línea de cuenta como diferencia. Pero hay otra cosa. La tarea del psicoanálisis puede enunciarse absolutamente lo mismo en todos los casos: se trata de descubrir complejos regolfados a consecuencia de sentimientos de desagrado, y que, cuando tratan de entrar en la conciencia dan signos de resistencia. Esta resistencia es en cierto modo localizada, se establece en la frontera del inconsciente y del consciente. En los casos de que os ocupáis, se trata de una resistencia que resalta enteramente en el consciente. No podréis descuidar, así no más, esta diferencia, y deberéis comenzar por establecer, mediante ensayos, si la resistencia consciente se revela o no por los mismos signos que la resistencia inconsciente. Me parece, además, que no podéis saber todavía con seguridad si tenéis derecho de interpretar vuestros indicios objetivos, de los complejos como de las resistencias, así como lo hacemos nosotros, los psicoterapeutas. Aunque no sea muy frecuente en los criminales, sin embargo, entre las personas que sirven para vuestras experimentaciones, puede presentarse el caso de que el complejo rozado por vosotros esté cargado de placer, y uno puede pre-

guntarse si se producirán entonces las mismas reacciones que si estuviera cargado de desagrado.

Querría aun hacer resaltar esto: sería posible que un elemento se mezclase con vuestra experiencia, elemento que, en el psicoanálisis, está naturalmente ausente. En el curso de vuestra investigación, un neurópata podrá extraviaros reaccionando como si fuese culpable, siendo sin embargo inocente; esto porque, en él, un sentimiento de culpabilidad siempre presente y en acecho coge la ocasión ofrecida por la acusación particular de que es objeto. No toméis este caso por una invención ociosa; pensad en el tribunal de menores en el que a menudo se puede observarlo. Sucede que un niño al cual se reprocha un delito niega con convicción su falta, pero, al mismo tiempo, llora como un pecador sorprendido en el hecho. Creeréis quizá que el niño miente afirmando su inocencia, pero el caso puede ser muy diferente. El niño no ha cometido verdaderamente el delito de que lo acusáis, sino en su lugar otro delito análogo, que vosotros ignoráis y que no le reprocháis. Tiene, pues, razón para negar su culpabilidad relativa a uno de los delitos, pero al mismo tiempo revela su sentimiento de culpabilidad con relación al otro. El neurópata adulto, se comporta en esto, como en muchos otros puntos, exactamente como un niño. Hay muchos individuos de este género, y uno puede preguntarse si vuestra técnica logrará distinguir a esta gente, que se acusarán así ellos mismos, seres verdaderamente culpables. Apregaré aun esto: sabéis que, según vuestro código de procedimiento criminal, no os está permitido usar de sorpresa con respecto al acusado. El sabrá, pues, de antemano que se trata de no traicionarse en el curso de la experiencia y uno puede, por consiguiente, preguntarse aún si se pueden dar por descontadas las mismas reacciones cuando la atención se fija sobre el complejo y cuando se aleja de él, y hasta qué punto la intención de disimular es susceptible de influir sobre la manera de reaccionar de tal o cual persona.

Precisamente porque las situaciones en las cuales tenéis que experimentar presentan tal diversidad, la psicología se interesa tan vivamente en su buen éxito. Me agradaría roga-

ros que no desesperaréis demasiado pronto de su utilidad práctica. En cuanto a mí, estoy muy lejos, por mis ocupaciones, de participar en el ejercicio de la justicia, pero me permitiréis haceros aún una proposición. Por muy indispensables que puedan ser los ejercicios de escuela para la preparación de los procedimientos criminales, no lograréis jamás establecer la misma situación psicológica que aquélla en que se encuentra el acusado durante el interrogatorio en un proceso. Son esos "ejercicios sobre fantasmas" que en ningún caso podrían fundar la utilización práctica de este método en un proceso criminal. Si no queremos renunciar a servirnos de ellos, el medio siguiente se ofrece a nosotros. Debería seros permitido, y hasta impuesto como un deber, el hacer tales investigaciones durante algunos años sobre todos los casos reales de acusación penal, sin que los resultados que obtuviéseis fuesen autorizados para influir en nada sobre las decisiones de la justicia. Lo mejor sería que las conclusiones relativas a la culpabilidad del acusado, a las cuales os hubieran conducido vuestras investigaciones, no llegasen a conocimiento de la justicia. Después de haber reunido hechos durante algunos años y sometido a un trabajo comparativo los resultados así adquiridos, las dudas relativas a la utilidad práctica de este método de investigación psicológica deberían disiparse. Sé que la realización de este voto no depende ciertamente sino de vosotros y de vuestro eminente maestro.

LA CREACION LITERARIA Y EL SUEÑO DESPIERTO

Nosotros, los profanos, hemos deseado siempre vivamente saber de dónde saca sus temas esa personalidad aparte, el creador literario, (poeta, novelista o dramaturgo),—esto poco más o menos en el sentido de la pregunta que cierto cardenal dirigía al Ariosto,—y cómo gracias a ellos logra conmovernos tan fuertemente, y provocar en nosotros emociones de las cuales algunas veces nosotros mismos no nos habríamos creído capaces. Nuestro interés a este respecto no hace sino aumentar cuando vemos que el creador mismo, si lo interrogamos, no sabe darnos respuesta, al menos una respuesta satisfactoria. Y este interés no se deja perturbar tampoco por el conocido hecho de que la mejor comprensión de los temas y de la esencia del arte poético no podría contribuir en nada a hacernos creadores.

¡Si al menos pudiésemos descubrir en nosotros, o en alguno de nuestros semejantes, una actividad en cierto modo emparentada con la del poeta! El estudio de ésta nos permitiría esperar una primera elucidación de su trabajo creador. Y esto parece no ser una vana esperanza: los mismos creadores se complacen en disminuir la distancia entre lo que constituye su originalidad y la manera de ser en general de los hombres; nos aseguran muy a menudo que todo hombre lleva en sí un poeta y que el último poeta se morirá con el último hombre. ¿No deberíamos buscar, ya en el niño, las primeras huellas de la actividad poética? La ocupación preferida y la más intensiva del niño es el juego. Quizá estemos en el derecho de decir que todo niño que juega se comporta

como poeta, en tanto que se crea un mundo real a sí mismo, o, más exactamente, que traspone las cosas del mundo en que vive a un orden nuevo completamente a su conveniencia. Sería entonces injusto decir que no toma este mundo en serio; muy por el contrario, toma muy en serio su juego, emplea en él grandes cantidades de afecto. Lo contrario del juego no es lo serio, sino la realidad. A pesar de toda investidura de afecto, el niño distingue muy bien de la realidad, el mundo de su juego, busca gustosamente un punto de apoyo a los objetos y las situaciones que imagina en las cosas palpables y visibles del mundo real. Solamente este apoyo diferencia el *juego* del niño del "sueño despierto".

El poeta hace como el niño que juega; se crea un mundo imaginario que toma muy en serio, es decir, que dota de grandes cantidades de afecto, distinguiéndolo a la vez claramente de la realidad. Y la lengua alemana, en particular, ha mantenido este parentesco del juego infantil y de la creación poética llamando *Spiele* (juegos) aquellas creaciones literarias que necesitan encontrar este apoyo en objetos palpables y que son susceptibles de representaciones: se dice *Lutspiel* (comedia), *Trauerspiel* (tragedia), y se llama *Schauspieler* (actor) a la persona que las *"representa"*. Pero de esta irrealidad del mundo poético resultan consecuencias muy importantes para la técnica artística, pues muchas cosas que, si fuesen reales, no podrían provocar placer, logran provocarlo sin embargo en el juego de la fantasía, y muchas emociones, en sí mismas penosas, pueden llegar a ser una fuente de placer para el auditor o para el espectador.

Detengámonos un momento todavía en la oposición entre la realidad y el juego a fin de establecer una nueva relación. Cuando el niño ha crecido y cuando ha dejado de jugar, cuando se ha esforzado psíquicamente durante años por coger las realidades de la vida con el serio deseo, puede suceder que caiga el día menos pensado en una disposición psíquica que borre nuevamente esta oposición entre el juego y la realidad. El hombre adulto se acuerda de la gran seriedad con que se dedicaba a su juego de niño, y llega a comparar sus ocupaciones llamadas graves con esos juegos infantiles;

se libera entonces de la opresión demasiado pesada de la vida y conquista el placer superior del *humor*.

Así el que avanza en edad deja de jugar, renuncia en apariencia al placer que encontraba en el juego. Pero conocedor de la vida psíquica del hombre sabe que casi no hay nada más difícil para éste que el renunciamiento a un placer ya experimentado. A decir verdad, no sabemos renunciar a nada, no sabemos sino cambiar una cosa por otra; lo que parece ser renunciamiento no es en realidad más que formación substitutiva. Por eso el adolescente, al crecer, no renuncia, cuando cesa de jugar, sino a buscar un punto de apoyo en los objetos reales; en lugar de *jugar* se dedica ahora a su *fantasía*. Edifica castillos en el aire, prosigue lo que se llama sueños despiertos. Creo que la mayoría de los hombres, en ciertas épocas de su vida, se crean así fantasmas. Es ese un hecho que durante largo tiempo se ha olvidado ver y que, por consiguiente, no se ha estimado en su justo valor.

Es menos fácil observar el trabajo de la fantasía en los hombres que el juego en los niños. Ciertamente, el niño también juega para él solo, o bien organiza con otros niños un sistema psíquico cerrado, para un juego, pero si no juega a la vista de los adultos, al menos no se oculta de ellos para jugar. El adulto, por el contrario, se avergüenza de sus fantasmas y los oculta a los demás, los disimula como sus intimidades más personales; en regla general, preferiría confesar sus faltas a comunicar sus fantasmas. Puede suceder que se figure así ser el único que forma semejantes fantasmas y que no se dé cuenta de la universal difusión de creaciones completamente análogas en los demás. Esta diferencia de actitud entre el que juega y el que se abandona a sus fantasmas se funda en los móviles que presiden estas dos clases de actividad, las cuales sin embargo se continúan una a la otra.

El juego de los niños es orientado por deseos, propiamente hablando por este deseo que ayuda a educar al niño, el de llegar a ser grande, adulto. El niño juega siempre a "ser grande", imita en sus juegos lo que ha podido conocer de la vida de los grandes. No tiene, pues, ninguna razón para disimular este deseo. No pasa lo mismo con el hombre he-

cho; éste, por una parte, sabe que se espera de él, no ya que juegue o que se abandone a su fantasía, sino que obre en el mundo real; por otra parte, entre los deseos que son la base de esos fantasmas, hay algunos que es necesario disimular; por eso el adulto se avergüenza de sus fantasmas, sintiéndolos infantiles y prohibidos.

Vais a preguntar tal vez cómo es posible que uno esté tan bien informado sobre los fantasmas de los hombres, puesto que se envuelven en tanto misterio. Pues bien, hay una clase de personas a las cuales, no un dios, sino una severa diosa—la necesidad,—ha dado la misión de expresar lo que sufren y con qué gozan. Son los neuróticos, que deben confesar hasta sus fantasmas al médico, de quien esperan la curación por un tratamiento psíquico; de esta fuente emana lo que sabemos de más seguro. Y llegamos entonces a suponer, con justo título, que nuestros enfermos no nos revelan nada que no encontraríamos también en la gente sana.

Trataremos de coger algunos de los caracteres del sueño despierto. Se puede decir que el hombre feliz no tiene fantasmas, sólo los crea el hombre insatisfecho. Los deseos no satisfechos son los promotores de los fantasmas, todo fantasma es la realización de un deseo, el fantasma viene a corregir la realidad que no da satisfacción. Los deseos que proporcionan su impulso al fantasma varían según el sexo, el carácter y las condiciones de vida del sujeto que se entrega a su fantasía, pero se puede agruparlos sin esfuerzo en dos direcciones principales. Son, ya deseos ambiciosos que sirven para exaltar la personalidad, ya deseos eróticos. En la joven, los deseos eróticos dominan casi exclusivamente, pues la ambición de la joven es en general absorbida por las tendencias amorosas; en el joven, al lado de los deseos eróticos, los deseos egoístas y ambiciosos son bastante frecuentes. No queremos insistir en la oposición que existe entre estas dos orientaciones, sino más bien indicar que a menudo se confunden; lo mismo que en muchos retablos del altar, se puede ver en un rincón el retrato del donador, podemos descubrir en la mayor parte de los fantasmas de ambición, oculta en algún rincón, la dama por la cual el soñador realiza todas sus ha-

zañas, aquélla a cuyos pies deposita como ofrenda todos sus triunfos. Véis que hay en ella muchas causas de disimulación; en general no se concede a la mujer bien educada más que un mínimum de necesidades eróticas y el joven debe aprender a reprimir los excesos de egoísmo que le quedan de los mismos de la infancia, para una adaptación a una sociedad llena de individuos todos tan desbordantes de ambición como él mismo.

No nos figuremos que las creaciones de esta actividad de la imaginación, los diversos fantasmas, castillos en el aire o sueños despiertos, sean fijos e inmutables. Se modelan más bien por las impresiones sucesivas que aporta la vida, se modifican con cada oscilación en la situación del sujeto, reciben por decirlo así de cada impresión nueva y fuerte una estampilla temporal. Las relaciones del fantasma con el tiempo son, por lo demás, de las más significativas. Un fantasma flota por decirlo así entre tres tiempos, los tres momentos temporales de nuestra facultad representativa. El trabajo psíquico parte de una impresión actual, de una ocasión ofrecida por el presente, capaz de despertar uno de los grandes deseos del sujeto; de ahí, se extiende al recuerdo de un acontecimiento de otro tiempo, lo más a menudo infantil, en el cual este deseo era realizado; edifica entonces una situación en relación con el porvenir y que se presenta bajo forma de realización de este deseo, es éste el sueño despierto o el fantasma, que lleva las huellas de su origen: ocasión presente y recuerdo. Así, pasado, presente y futuro se escalonan a lo largo del hilo continuo del deseo.

El ejemplo más trivial ilustrará lo que acabo de decir. Imaginad a un hombre pobre y huérfano a quien hubieseis dado la dirección de un patrón en casa del cual podría encontrar empleo. Quizá en el camino se abandonará a un sueño despierto, adaptado a su situación presente y engendrado por ella. Este fantasma podrá consistir más o menos en esto: el joven es aceptado, agrada a su nuevo patrón, ya no se puede prescindir de él en la empresa; es recibido en la casa del patrón, casa con la encantadora hija de la familia y dirige entonces él mismo el negocio como socio y, más

tarde como sucesor del patrón. El soñador se procura nuevamente con eso lo que había poseído en su feliz infancia; la casa protectora, los padres amantes y los primeros objetos de sus tiernas inclinaciones. Véis en este ejemplo de qué manera el deseo sabe explotar una ocasión, ofrecida por el presente a fin de bosquejar una imagen del futuro sobre el modelo del pasado.

Habría mucho que decir aún sobre los fantasmas; quiero limitarme a las más someras indicaciones. La invasión del psiquismo por los fantasmas y el hecho de que lleguen a ser preponderantes son condiciones determinantes de la neurosis o de la psicosis; los fantasmas son además los primeros escalones psíquicos de los síntomas de sufrimiento de que nuestros enfermos se quejan. Aquí se ramifica una larga vía que va hacia la patología.

No podría omitir las relaciones de los fantasmas con los sueños. Nuestros sueños nocturnos no son tampoco otra cosa que tales fantasmas, como podemos hacerlo evidente por la interpretación de los sueños (1). El lenguaje, en su incomparable cordura, ha respondido desde hace largo tiempo a la pregunta relativa a la naturaleza de los sueños llamados "sueños diurnos" a las creaciones en el aire de los que se abandonan a su fantasía. Si a pesar de tal indicio, el sentido de nuestros sueños nos queda muy a menudo indistinto, eso es debido a que en la noche despiertan en nosotros todavía ciertos deseos de que nos avergonzamos y que nos vemos obligados a ocultar a nosotros mismos, que por esa razón son regolfados, relegados al inconsciente. Sólo una expresión de las más deformadas puede concederse a tales deseos lo mismo que a sus renuevos. Cuando fué posible a la ciencia elucidar la deformación del sueño, llegó a ser fácil ver que los sueños nocturnos son realizaciones de deseos con el mismo título que los sueños diurnos, esos fantasmas que todos conocemos tan bien.

---

(1) Compárese la **Ciencia de los Sueños** del autor. Vol. II y III.

Dejemos ahora los fantasmas y ocupémonos del poeta. ¿Estamos verdaderamente autorizados para comparar el poeta con el "soñador en pleno día", y sus creaciones con los sueños diurnos? Se impone una primera distinción; debemos separar los autores que, como los antiguos poetas épicos y trágicos, reciben sus temas hechos completamente de los que parecen crearlos espontáneamente. Atengámonos a estos últimos y no escojamos precisamente, para servir a nuestra comparación, a los escritores más estimados por la crítica, sino más bien a esos autores de novelas y de cuentos, que no tienen pretensiones pero que, en cambio, encuentran los más numerosos y los más solícitos lectores y lectoras. Un rasgo nos impresiona primeramente en las obras de estos cuentistas: siempre se encuentra en ella un héroe sobre el cual se concentra el interés, para quien el poeta trata por todos los medios de ganar nuestra simpatía y que una providencia especial parece proteger. Si he abandonado al fin de un capítulo al héroe desvanecido y perdiendo su sangre por profundas heridas, estoy seguro de encontrarlo, al principio del capítulo siguiente, rodeado de solícitos cuidados y en vía de curación. Y si el primer volumen ha terminado con el naufragio del barco en el mar tempestuoso, barco en el que se encontraba nuestro héroe, estoy seguro de que al comienzo del segundo volumen encontraré su salvamento milagroso sin el cual, por lo demás, la novela no tendría continuación. El sentimiento de seguridad con el cual acompaño al héroe en sus peligrosas peripecias es el mismo con el cual un verdadero héroe se precipita al agua para salvar a un hombre que se ahoga, o bien se expone al fuego del enemigo para librar de asalto una batería; este sentimiento propio al heroísmo es lo que uno de nuestros mejores autores (Ansengruber), ha expresado tan pintorescamente así: *No puede sucederte nada*. Creo que se puede reconocer sin dificultad este indicio de invulnerabilidad que se revela aquí: es su majestad el *yo*, héroe de todos los sueños diurnos como de todas las novelas.

Otros rasgos típicos de estos relatos egocéntricos demuestran este mismo parentesco. Si todas las mujeres de la novela se sienten regularmente enamoradas del héroe, es preciso

ver en ella, no un cuadro de la realidad, sino un elemento necesario del sueño diurno. Asimismo, si los otros personajes de la novela se dividen en "buenos y malvados", renunciando a este carácter abigarrado que los caracteres humanos nos ofrecen en la realidad, es que los buenos son los que vienen en ayuda del *yo*, llegado a ser héroe de la novela, mientras que los malvados figuran entre sus enemigos y sus concurrentes.

Sin desconocer que muchas creaciones literarias se alejan bastante del prototipo que constituye el ingenuo sueño diurno, no puedo dejar de pensar que hasta las obras que se alejan más de este tipo se unen a él por una serie de transiciones continuas. En un gran número de novelas llamadas psicológicas, me ha llamado la atención ver que sólo un personaje, siempre el héroe, se encuentra descrito en ellas; es en su alma, en cierto modo, donde reside el autor y desde allí considera a los demás personajes, por decirlo así, de afuera. La novela psicológica debe en suma su característica a la tendencia del autor moderno a dividir su yo por la autoobservación en *"yos parciales"*, lo que lleva a personificar en héroes diversos a las corrientes que chocan en su vida psíquica. En oposición muy particular con el tipo de sueño diurno parecen estar las novelas que se podría calificar de "ex-céntricas", en las cuales el personaje que es su héroe tiene el menos activo de todos los papeles y mira más bien como simple espectador el desfile de los actos y de las miserias de los demás. Varias de las últimas novelas de Zola son de este género. Haré observar sin embargo que el análisis psicológico de individuos no creadores, y que en varios puntos se alejan de la supuesta norma, nos ha familiarizado con variedades análogas de sueños diurnos en los cuales el yo se contenta con el papel de espectador.

Si nuestra asimilación del poeta al soñador despierto y de la creación literaria al sueño diurno debe adquirir algún valor, es preciso, ante todo, que de alguna manera ella se muestre fecunda. Tratemos, pues, de aplicar a las obras de los escritores nuestra proposición precedente sobre la relación del fantasma con los tres tiempos que se escalonan a lo lar-

go del hilo continuo del deseo, y tratemos de estudiar bajo esta luz las relaciones que existen entre la vida del autor y sus creaciones. No se ha sabido en general con qué hipótesis abordar este problema; a menudo se ha representado esta relación como mucho más simple. Gracias a la comprensión que hemos adquirido con respecto a los fantasmas, deberemos esperar que el estado de cosas sea así: un acontecimiento intenso y actual despierta en el creador el recuerdo de un acontecimiento más antiguo, lo más a menudo, de un acontecimiento de la infancia; de este acontecimiento primitivo deriva el deseo que logra realizarse en la obra literaria; se pueden reconocer en la obra misma tantos elementos de la impresión actual como del antiguo recuerdo.

No os asustéis de que esta fórmula tenga complicaciones; presumo que en el hecho no nos trae sino un esquema insuficiente. Pero sería posible, sin embargo, que constituyese una primera aproximación del estado real de las cosas y, a consecuencia de algunos ensayos que he emprendido, me inclinaría a creer que semejante concepción de las creaciones literarias podría no mostrarse infructuosa. No olvidéis que la manera, quizá sorprendente, con que he hecho notar la importancia de los recuerdos de la infancia en la vida de los creadores, proviene en último término de la hipótesis según la cual la obra literaria, exactamente como el sueño diurno, sería una continuación y un substituto del juego infantil de otro tiempo.

Volvamos ahora a esta categoría de obras en las cuales debemos reconocer, no creaciones libremente concebidas, sino el retoque de temas dados y conocidos. Ahí el creador conserva aún cierta independencia que se manifiesta en la elección de los temas y en los cambios, a menudo notables, que se permite con respecto a ellos. Pero, en tanto que estos temas son dados, provienen del tesoro del folklore: mitos, leyendas y cuentos. El estudio de esta producción psico-etnológica, no está en realidad terminado todavía, pero, en lo que concierne por ejemplo a los mitos, parece completamente probable que son los restos deformados de los fantasmas del deseo de naciones enteras, los *sueños seculares* de la joven hu-

manidad. Diréis que os hablo más de los fantasmas que del creador y de la creación literaria, la cual ocupaba sin embargo el primer lugar en el título de mi ensayo. No sé si me excuso de ello apelando al estado actual de nuestros conocimientos. Yo no podía aportaros sino incitaciones y proposiciones, partes del estudio de los fantasmas que prevalecen sobre los problemas de la elección de los temas. No hemos tocado todavía este otro problema: por qué medios logra el creador producir el efecto que sus creaciones despiertan en nosotros. Querría mostraros al menos qué camino lleva de lo que acabamos de decir sobre los fantasmas al problema del efecto producido por las obras literarias.

Hemos dicho, como lo recordáis, que el soñador despierto oculta cuidadosamente a los demás sus fantasmas, pues cree que tiene razones para avergonzarse de ellos. Agregaré que, aunque nos los comunicara, esta revelación no nos procuraría ningún placer. Semejantes fantasmas, cuando los reconocemos, nos parecen fríos. Pero cuando el creador literario juega delante de nosotros sus juegos o nos cuenta lo que nos inclinamos a considerar como sus sueños diurnos personales, sentimos un gran placer debido sin duda a la convergencia de varias fuentes de placer. ¿Cómo logró él este resultado? Es ése su propio secreto, y en nuestra técnica que permite dominar esta repulsión que, en realidad, está en relación con los límites existentes entre cada *yo* y los demás *yos*, consiste esencialmente el *arte poético*. Podemos adivinar dos de los medios que emplea esta técnica: el creador de arte atenúa el carácter del sueño diurno egoísta por medio de cambios y de velos y nos seduce por un beneficio de placer puramente formal, es decir, por un beneficio de placer estético que nos ofrece en la representación de sus fantasmas. Se llama *prima de seducción*, o *placer preliminar*, un beneficio de placer semejante que nos es ofrecido a fin de permitir la liberación de un placer superior que emana de las fuentes psíquicas mucho más profundas. Creo que todo placer estético producido en nosotros por el creador presenta este carácter de placer preliminar, pero que el verdadero placer de la obra literaria proviene de que nuestra alma se encuentra aliviada

por ello de ciertas tensiones. Quizá si hasta el hecho de que el creador nos ponga en el caso de gozar en adelante con nuestros fantasmas sin escrúpulo ni vergüenza contribuya en gran parte a este resultado. Podríamos encontrarnos así al comienzo de investigaciones nuevas, interesantes y complejas, pero, por esta vez al menos, hemos llegado al término le nuestras consideraciones.

EL TEMA DE LOS TRES COFRES

I

Dos escenas de Shakespeare, alegre una, la otra trágica, me han dado últimamente la ocasión de plantear un pequeño problema y resolverlo. La escena alegre es la de la elección que los pretendientes, en *El Mercader de Venecia*, deben hacer entre tres cofres. La joven y sabia Porcia está obligada, por la voluntad de su padre, a no tomar por esposo entre sus pretendientes sino a aquél que, de tres cofres que se le presenten, sepa escoger el bueno. Los tres cofres son de oro, de plata y de plomo; el bueno es el que contiene el retrato de la joven. Dos de los concurrentes ya se han retirado sin buen éxito, escogieron el oro y la plata. Basanio, el tercero, se decide por el de plomo; así, obtiene la mano de la novia que, aun antes de la prueba de la suerte, había experimentado una inclinación hacia él. Cada uno de los pretendientes había dado en un discurso los motivos de su elección, elogiando el metal preferido y disminuyendo el mérito de los otros dos. La más difícil de las tareas había llegado así al feliz concurrente; lo que encuentra que decir para magnificar el plomo con relación al oro y la plata es poca cosa y parece forzado. Si en la práctica del psicoanálisis, encontráramos un discurso de este género, no dejaríamos de entrever, detrás de esas razones poco satisfactorias, motivos secretamente disimulados.

Shakespeare no ha inventado el tema de los tres cofres; lo ha tomado de un relato de la *Gesta Romanorum* donde una joven trata de hacer esta misma elección para conquis-

tar el hijo del emperador (1). Y ahí también, es el tercer metal, el plomo, el que lleva la suerte. No es difícil adivinar que se trata aquí de un viejo tema, y es oportuno buscar su interpretación, su derivación y su fin.

Una primera conjetura sobre lo que puede significar esta elección entre el oro, la plata y el plomo encuentra su expresión en una observación de Ed. Stucken (2), quien se ha ocupado de esta misma materia en una extensa disertación. He aquí lo que dice: "Lo que son los tres pretendientes de Porcia, su elección lo muestra claramente; el príncipe de Marruecos escoge el cofre de oro: es el sol; el príncipe de Aragón escoge el cofre de plata: es la luna; Basanio escoge el cofre de plomo: es el hijo de las estrellas. Para sostener esta interpretación, cita un episodio del poema épico popular estoniano *Kalewipoeg*, en el cual los tres pretendientes están representados sin ningún disfraz como sol, luna e hijo de las estrellas ("el hijo de la estrella polar") y en el cual la novia es concedida igualmente al tercero.

Nuestro pequeño problema nos habría orientado así hacia un mito astral. Es una lástima no poder contentarnos con esta explicación. El problema continúa planteándose, pues no creemos aquí como lo hacen tantos mitólogos, que los mitos hayan sido leídos en el cielo y desciendan de él; juzgamos más bien, con O. Rank (3), que han sido proyectados al cielo después de haber surgido en otra parte en condiciones puramente humanas. Y hacia este fondo humano va nuestro interés.

Volvamos a nuestro tema. En el poema estoniano como en el relato de la *Gesta Romanorum*, se trata de la elección que hace una joven entre tres pretendientes. En la escena del *Mercader de Venecia*, parece que sea el mismo tema, pero, al mismo tiempo, aparece aquí una especie de trastorno

(1) G. Brandés. **William Shakespeare**, 1896.

(2) Ed. Stucken, **Mitos Astrales**, Pág. 655, Leipzig, 1907.

(3) O. Rank, **El Mito del Nacimiento del Héroe**, 1906. Pág. 8 y siguientes.

de este tema: es un hombre el que escoge entre tres cofres. Si tuviéramos que tratar un sueño, pensaríamos inmediatamente que esos cofres son mujeres, símbolos de lo esencial en la mujer, por lo tanto, de la mujer misma, como sucede en general con cajas, cajitas, canastas, etc. Si nos permitimos admitir también en nuestro mito un reemplazo simbólico, la escena de los cofres en el *Mercader de Venecia*, habrá sufrido en verdad el trastorno que hemos supuesto. De un solo golpe, y como no sucede de ordinario sino en los cuentos de hadas, hemos despojado nuestro tema de su revestimiento astral, y vemos actualmente que se trata de un tema humano: *la elección que un hombre hace entre tres mujeres.*

Pero este es el mismo tema de otra escena de Shakespeare en uno de sus dramas más emocionantes; esta vez no se trata ya de la elección de una novia y, sin embargo, se vuelve a encontrar aquí secretas analogías con la elección de los cofres en el *Mercader de Venecia*. El anciano rey, Lear, decide aún en vida, repartir su reino entre sus tres hijas, en proporción del amor que ellas le sepan manifestar. Las dos mayores, Goneril y Regania, se agotan en demostraciones de amor y en fanfarronerías; la tercera, Cordelia, se niega a hacerlo. El padre debería reconocer y recompensar este amor silencioso y sumiso de la tercera, pero lo desconoce, repudia a Cordelia y reparte el reino entre las otras dos, para su propia desgracia y la de los suyos. ¿No hay ahí nuevamente una escena que representa la elección entre tres mujeres, la más joven de las cuales resulta ser la mejor y la más perfecta?

En el acto se nos vienen a la memoria otras escenas tomadas de los mitos, de los cuentos o de los poemas, las cuales tienen por temas esta misma situación. Así, el pastor París debe escoger entre tres diosas de las cuales declara la más bella a la menor. Cenicienta, igualmente, es también la más joven de las hermanas, la que el hijo del rey prefiere a las otras dos. Psique, en la fábula de Apuleyo, es la más hermosa y la más joven de las tres hermanas. Psique, por una parte tratada por esta diosa misma como Cenicienta por otra parte tratada por esta diosa misma como Cenicienta por su madrastra, obligada a separar un montón de granos mez-

clados, y logrando hacerlo gracias a la ayuda de pequeños animales (pichones para Cenicienta, y hormigas para Psique). El que quisiera hacer otras investigaciones sobre este tema encontraría ciertamente, bajo nuevos aspectos, este mismo tema, con conservación de sus rasgos esenciales.

Contentémonos con Cordelia, Afrodita, Cenicienta y Psique. Las tres mujeres, de las cuales la más joven es la más perfecta, hay que considerarlas en cierto modo como de la misma esencia, puesto que se las presenta como tres hermanas. Si, en Lear, se trata de las tres hijas del que escoge, eso no debe extraviarnos y no tiene tal vez otra importancia fuera de la de expresar el hecho de que Lear es un hombre de edad. No es fácil de otro modo hacer efectuar a un viejo una elección entre sus mujeres; he ahí por qué se presenta aquí a las tres hermanas como hijas suyas.

¿Pero quiénes son, pues, esas tres hermanas y por qué la elección debe caer siempre sobre la tercera? Si pudiéramos responder a esta pregunta, poseeríamos la interpretación buscada. Sin embargo, ya nos hemos servido una vez de la técnica psicoanalítica, cuando comparamos simbólicamente los tres cofres con las tres mujeres. Tengamos el valor de proseguir en este sentido, y entraremos en una vía que, haciéndonos encontrar al principio lo imprevisto y lo incomprensible, nos llevará por rodeos tal vez a algún objeto determinado.

Podrá parecer sorprendente que esta tercera mujer, tan perfecta, posea en muchos casos, ciertas particularidades, además de su belleza. Son cualidades que parecen tender a formar parte de algún conjunto, sin que podamos, sin embargo, esperar encontrarlas en un grado igual en cada ejemplo. Cordelia se hace indistinta, poco aparente, como el plomo: permanece muda, "ama y se calla". Cenicienta se oculta para que no se pueda encontrarla. Podemos asimilar quizá el hecho de esconderse al de ser mudo. Pero esos no serían aún sino dos casos entre los cinco que hemos escogido. Sin embargo, cosa notable, encontramos una alusión a particularidades análogas en otros dos casos. Hemos comparado ya con el plomo a Cordelia que se mantiene obstinadamente alejada.

Pues bien, en el discurso que dice Basanio durante su elección de los cofres, se habla del plomo de una manera a la cual nada predispone:

"Tu palidez me conmueve más que la elocuencia" (es decir, que las maneras chillonas de las otras).

El oro y la plata son "ruidosos"; el plomo es mudo como Cordelia, verdaderamente, quien "ama y se calla".

Nada de los relatos griegos antiguos del juicio de Paris revela semejante reserva en Afrodita. Cada una de las tres diosas habla al joven y trata de ganarlo por medio de promesas. Pero en una versión moderna de esta misma escena, este rasgo que nos ha llamado la atención en la primera mujer reaparece bastante singularmente. En el libreto de la *Bella Helena*, Paris, después de haber dado cuenta de las tentativas de seducción de las otras dos diosas, cuenta cómo se comportó Afrodita en este torneo por el premio de la belleza:

La tercera, ¡ah! la tercera,
la tercera no dice nada.
Ganó el premio, sin embargo...
Calcas, ¿me comprendéis bien?

Si nos decidimos a ver las particularidades de la tercera concentradas en el "mutismo", el psicoanálisis nos lo dirá: el mutismo en sueño es una hermosa representación usual de la muerte.

Hace más de diez años, un hombre de gran inteligencia me comunicó un sueño que pensaba aportar como prueba al apoyo de la naturaleza telepática de los sueños. Había visto en sueño a un amigo ausente de quien no recibía noticias desde hacía mucho tiempo, y le había hecho amargos reproches por su silencio. El amigo no le respondió. Pues bien, verificó en seguida que más o menos en el momento en que el sueño se había producido, el amigo se había suicidado. Dejando a un lado el problema de la telepatía, no parece dudoso que el mutismo en este sueño haya sido una manera de representar a la muerte. Igualmente en el sueño, el hecho de estar oculto o de ser inencontrable es un símbolo de la muer-

te que no se podría desconocer (el príncipe de Cenicienta, por tres veces no puede descubrirla). La palidez conmovedora que recuerda la "paleness" del plomo en una de las variantes del texto de Shakespeare no es un símbolo menos evidente.

Nos será muy fácil hacer pasar esta interpretación del lenguaje de los sueños al lenguaje mitológico que nos ocupa, si podemos demostrar que el mutismo, en otra parte fuera de los sueños, debe ser interpretado como el indicio de la muerte.

Tomo aquí el noveno de los cuentos populares de Grimm, intitulado: *Los doce hermanos*. Un rey y una reina tenían doce hijos, doce muchachos. El rey dijo entonces que si el décimotercero hijo era una niña, los varones serían condenados a morir. En espera de este nacimiento, hace construir doce ataúdes. Los doce hijos, con la ayuda de su madre, huyen a una selva alejada y juran matar a todas las niñas que encuentren.

Fué una niña la que nació. Creció y supo un día por su madre que tenía doce hermanos. Resuelve encontrarlos, encuentra al más joven que la reconoce en la selva, pero que querría ocultarla a causa del juramento de los hermanos. La hermana dice: "Quiero morir, si con eso puedo salvar a mis doce hermanos". Pero los hermanos la acogen con buena voluntad, y ella permanece a su lado y se ocupa de su casa.

Cerca de la casa, en un pequeño jardín crecen doce lirios; la joven los coge para dar uno a cada uno de sus hermanos. Instantáneamente los hermanos se transforman en cuervos y desaparecen, lo mismo que la casa y el jardín. Los cuervos son pájaros-ánimas, el asesinato de los doce hermanos por su hermana se encuentra nuevamente indicado por la cogida de las doce flores, como al principio lo estaba por los doce ataúdes y la desaparición de los hermanos. La joven, siempre dispuesta a librar a sus hermanos de la muerte, sabe con qué condición logrará hacerlo; deberá permanecer muda durante siete días, no articular ni una sola palabra. Se somete a esta prueba, que la pone a ella también en peligro de muerte, es decir, que muere también por sus hermanos como había jurado antes de encontrarse con ellos. Por la observación absoluta del mutismo, logra por fin librar a los cuervos.

De una manera análoga, en el cuento de los *Seis Cisnes*, los hermanos metamorfoseados en pájaros son librados, es decir, vueltos a la vida, por el mutismo de su hermana. La joven ha tomado la firme resolución de salvar a sus hermanos, "aunque debiera costarle la vida", y llegada a esposa del rey, arriesga su vida antes que renunciar a su mutismo, lo que sería necesario hacer para desvirtuar malvadas acusaciones.

Ciertamente encontraríamos en los cuentos, otras pruebas todavía de que el mutismo debe ser comprendido como una representación de la muerte. Y, si creemos en estos indicios, entonces la tercera de las hermanas entre las cuales hay que escoger será una muerta. Pero puede ser otra cosa, a saber: la muerte misma, la diosa de la Muerte. Gracias a una mutación bastante frecuente, las cualidades que una divinidad otorga a los hombres le son atribuídas a ella misma. Esta mutación nos sorprende tanto menos en la diosa de la muerte cuanto que, en la concepción y la representación modernas que se anticipan aquí, la muerte misma no es sino una persona muerta.

Sin embargo, si la tercera de las hermanas es la diosa de la Muerte, conocemos a sus hermanas. Son las hermanas que simbolizan el Destino, las Moiras, o Parcas, o Normas, la tercera de las cuales se llama Atropos, la Inexorable.

Pero dejemos ahí por el momento esta interpretación y sus relaciones con nuestro mito para pedir a los mitólogos que nos instruyan sobre el papel y el origen de las diosas del Destino. La más antigua mitología griega no conocía más que una sola, Moira, personificación del destino inevitable (en Homero). Esta evolución de una Moira única en un grupo de hermanas, de tres divinidades, (más raramente de dos), se hizo probablemente a instancias de otras divinidades con las cuales las Moiras están emparentadas, tales como las Gracias y las Horas.

Las Horas fueron en su origen divinidades de las aguas celestes que dispensan la lluvia y el rocío, nubes de donde proviene la lluvia, y como las nubes son concebidas bajo la forma de una tela, resulta para estas diosas el carácter de hilanderas, que se fija especialmente en las Moiras. En los países mediterráneos sobre los cuales reina el sol, de la lluvia depende la fertilidad del suelo y por eso las Horas se transforman en divinidades de la vegetación. Se les debe la belleza de las flores, la riqueza de los frutos y se les concede una plenitud de amables y encantadoras cualidades. Llegan a ser las divinidades representadoras de las estaciones, y quizá deben a esta circunstancia su número de tres, si es que el carácter sagrado del número tres no hubiese bastado para ello. Pues los antiguos pueblos no distinguían al principio sino tres estaciones: el invierno, la primavera y el verano. Solamente más tarde se agregó el otoño, en la época grecorromana, y entonces a menudo las Horas aparecieron en número de cuatro en las obras de arte.

Sus relaciones con el tiempo permanecieron ligadas a las Horas; más tarde, presidieron las horas del día como en otro tiempo las estaciones del año y finalmente su nombre se redujo a designar la hora. Las Normas de la Mitología germánica, tan próximamente emparentadas por su esencia con las Horas y las Moiras, demuestran ostensiblemente en su nombre mismo este sentido relativo al tiempo. Pero la esencia de esas divinidades no podía ser más profundamente concebida y transferida al carácter de la necesidad que preside el cambio de las estaciones: las horas llegaron a ser así guardianas de las leyes de la Naturaleza y de este santo orden que hace volver a la Naturaleza los mismos fenómenos, siguiendo un orden inmutable.

Esta noción relativa a la Naturaleza tuvo su repercusión en la concepción de la vida humana. El mito de la naturaleza se transformó en un mito humano; las diosas del tiempo llegaron a ser las divinidades del Destino. Pero este papel de las Horas no encontró su expresión sino en las Moiras que velan tan inexorablemente por el necesario orden de la vida humana como las Horas lo hacen por las leyes de la

naturaleza. La inevitable severidad de la ley, las relaciones con la muerte y con la destrucción que se evitaron a las graciosas apariencias de las Horas se marcaron con duras huellas en las Moiras, como si el hombre no hubiera realizado todo lo serio de las leyes de la naturaleza y como si, sintiéndose obligado él también, se subordinase a ellas.

Los nombres de las tres hilanderas han sido, por lo demás, bastante bien comprendidos por los mitólogos. La segunda, Láquesis, parece designar la "casualidad que se manifiesta dentro de las leyes que rigen el destino"—nosotros diríamos: el hecho de vivir—como Atropos representa lo inevitable, la muerte, y no quedaría a Cloto sino el sentido de las fatales disposiciones innatas.

Pero volvamos a nuestro tema de la elección entre las tres hermanas. Veremos entonces con un profundo desagrado cuán incomprensibles llegan a ser las situaciones consideradas, cuando incorporamos a ellas esta nueva interpretación, cuántas contradicciones nacen en su aparente contenido. La tercera de las hermanas es la Diosa de la Muerte, la Muerte misma, pero en la elección de Paris es la Diosa del Amor, en el cuento de Apuleyo una belleza comparable con esta diosa, en *El Mercader de Venecia* la más hermosa y la más cuerda de las mujeres, en Lear la única hija fiel. ¿Puede uno imaginarse contradicción más manifiesta? Pero quizá esta exageración inverosímil esté muy cerca de ser comprendida. Y sucede realmente cada vez que en nuestro tema, la elección entre las mujeres es libre y cuando al mismo tiempo esta elección debe caer en la muerte, que sin embargo nadie escoge, y de quien se llega a ser presa sólo por el destino.

Pues bien, contradicciones de cierta naturaleza, reemplazos por el más absoluto contrario no ofrecen al trabajo de la interpretación analítica serias dificultades. No citaremos aquí esos modos de expresión del inconsciente según los cuales, como en el sueño, los contrarios están tan frecuentemente representados por un solo mismo elemento. Pero hay en la vida psíquica móviles que traen el reemplazo de una cosa por su contraria, creando lo que se llama una formación reaccional, y es el descubrimiento de tales móviles ocultos lo

que sin duda asegurará el buen exito a nuestro trabajo. La creación de las Moiras resulta de una comprobación que advierte al hombre que él también forma parte de la naturaleza y que está, por eso, sometido a la inexorable ley de la Muerte. Algo en el hombre debía rebelarse contra esta subyugación, pues el hombre no renuncia sino a pesar suyo a su situación de excepción. Pues bien, sabemos que el hombre usa de la actividad de su imaginación para satisfacer aquellos deseos suyos que la realidad frustra. Así es como su imaginación se levantó contra la comprobación personificada en el mito de las Moiras y creó el mito, derivado del de las Moiras, en el cual la diosa de la muerte es reemplazada por la diosa del amor o por figuraciones humanas que se le parecen. La tercera de las hermanas no es ya la muerte, es la más hermosa, la mejor, la más deseable y la más adorable de las mujeres. Y esta substitución no era de ningún modo difícil: estaba preparada por una antigua ambivalencia, se realizaba a lo largo de un antiguo encadenamiento que no podía olvidarse desde hacía mucho tiempo. La diosa del amor que entonces se representaba en el lugar de la diosa de la muerte, le era en otros tiempos idéntica. Ni aun Afrodita la Griega había renunciado en absoluto a toda relación con los infiernos, aunque había abandonado desde hacía mucho tiempo su papel a otras divinidades, a Perséfone, a Artemis-Hécate de triple rostro. Las grandes diosas, madres de los pueblos orientales, parecen también haber sido todas tanto procreadoras como destructoras, diosas de la Vida y de la Generación, lo mismo que diosas de la Muerte. Así, el reemplazo engendrado por el deseo, de una cosa por su contraria, se remonta, en nuestro tema, hasta una identidad ancestral.

¿De dónde proviene este rasgo: la elección, que se ha introducido en el mito de las tres hermanas? Responderemos a esto de la misma manera. Allí también se ha producido un trastorno bajo la influencia del deseo: elección se ha puesto en lugar de necesidad y fatalidad. El hombre vence así a la muerte que había reconocido por su inteligencia. No se podría imaginar un triunfo más grande de la realización del deseo. Se escoge allí donde, en realidad, se obedece a la

obligación y Aquella a quien se escoge, no es la Terrible, sino la más hermosa y la más deseable.

Mirándolo de más cerca, observamos en realidad, que las deformaciones del mito primitivo no son lo bastante profundas para no revelarse por ciertos vestigios. La libre elección entre las tres hermanas, no es en el fondo, una elección libre, pues es preciso necesariamente que recaiga sobre la tercera si no debe, como en Lear, ocasionar todas las desgracias. La más hermosa y la mejor, que ha ocupado el lugar de la diosa de la muerte, ha conservado rasgos que rayan en la inquietante extrañeza, rasgos por los cuales hemos podido adivinar lo que está oculto (1).

Hasta aquí hemos seguido el mito en su evolución, y esperamos haber indicado las oscuras razones de esta evolución. Nos sentimos ahora con el derecho de interesarnos por la manera cómo el poeta se ha servido del tema. Pues en el poeta—se tiene la impresión de ello—se realiza una especie de retorno del tema hacia el mito primitivo, tan bien que el sentido punzante de éste, debilitado por las deformaciones interiores, se nos hace nuevamente sensible. Por esta reducción

---

(1) La Psique de Apuleyo ha conservado también muchos rasgos que recuerdan las relaciones con la muerte. Su casamiento se prepara como una ceremonia mortuoria, ella debe descender a los infiernos y cae en seguida en un sueño semejante al de la muerte. (O. Rank).

Sobre la significación de Psique como diosa de la primavera y "novia de la muerte" ver A. Zinzow, **Psique y Eros**, Halle, 1881.

En otro cuento de Grimm (Nº 179). **La cuidadora de gansos cerca del pozo**, se encuentran, como en Cenicienta, las alternativas de la belleza y de fealdad de la tercera hija donde se puede ver una alusión a su doble naturaleza antes y después de la sustitución. Esta tercera hija es rechazada por su padre después de una prueba que es análoga a la del rey Lear. Ella debe, lo mismo que las otras hermanas, indicar cuánto ama a su padre, pero no encuentra otra expresión a su amor que compararlo con la sal (según una comunicación amistosa del Dr. Hanns Sachs).

de las deformaciones, por esta vuelta parcial a lo que era primitivo, el poeta logra ejercer sobre nosotros su profunda acción.

A fin de evitar todo mal entendido, debo decir que no tengo la intención de negar que el drama del rey Lear quiera hacer sensibles estas dos sabias lecciones: que no se debe renunciar en la vida a su fortuna y a sus derechos, y que es preciso guardarse de considerar las adulaciones como dinero contante. Estas advertencias y otras análogas, resaltan en efecto, en la pieza, pero me parece absolutamente imposible explicar, por la impresión que estas reflexiones producen, el efecto aplastante del drama, y admitir que las intenciones personales del poeta sean agotadas por la de estas lecciones. Asimismo, cuando nos dicen que el poeta ha querido representar la tragedia de la ingratitud, cuyas mordeduras había sufrido él mismo sin duda, y que el efecto de la pieza reside sobre la simple forma artística de que va revestida, vemos que no reemplaza la comprensión a que llegamos estimando en su valor el tema de la elección entre las tres hermanas.

Lear es un anciano. Hemos dicho que a causa de su edad, las tres hermanas se han presentado como hijas. El poeta no se sirve ya en el curso del drama de la relación de padre a hijos, de donde podrían sacarse tan fructuosas inspiraciones dramáticas. Pero Lear no solamente es un anciano, es también un moribundo.

La extraordinaria proposición del reparto de la herencia pierde así toda su extrañeza. Sin embargo, este hombre consagrado a la muerte no quiere renunciar al amor de su mujer, quiere hacerse decir hasta qué punto es amado. Trasladémonos en seguida a la conmovedora escena última, una de las cimas de lo trágico en el drama moderno: Lear lleva el cadáver de Cordelia a la escena. Cordelia es la muerte. Examinando la situación, ésta nos aparece comprensible y familiar. Es la diosa de la muerte que lleva del terreno del combate al héroe muerto, como la Walquiria de la mitología germánica. La cordura eterna cubierta con el vestuario del mito antiguo aconseja al anciano a renunciar al amor, escoger la muerte, familiarizarse con la necesidad de morir.

El poeta nos permite tocar el tema antiguo haciendo operar la elección entre las tres hermanas por un hombre envejecido y moribundo. La elaboración regresiva que emprende así del mito cambiado por las deformaciones del deseo deja transparentarse su sentido primitivo hasta el punto de que se nos hace posible una interpretación superficial y alegórica de las tres figuras femeninas del tema. Se podría decir que son las tres inevitables relaciones del hombre con la mujer las que se representan aquí: he aquí la generadora, la compañera y la destructora. O bien, las tres formas bajo las cuales se presenta, en el curso de la vida, la imagen de la madre: la madre misma, la amante que el hombre escoge a imagen de ésta y finalmente, la Madre Tierra, que lo coge nuevamente. Pero el anciano trata en vano de volver a encontrar el amor de la mujer tal como lo recibió en un principio de su madre: sólo la tercera de las hijas del Destino, la silenciosa diosa de la Muerte, lo recogerá en sus brazos.

UN RECUERDO DE INFANCIA EN "FANTASIA Y VERDAD" DE GOETHE

"Cuando tratamos de recordar lo que nos ha sucedido en la primera infancia, llegamos a menudo a confundir lo que otros nos han contado con lo que realmente conocemos por nuestra propia experiencia". Es Goethe el que hace esta observación en una de las primeras páginas de la biografía que empezó a redactar a la edad de sesenta años. Esta no va precedida sino de algunas palabras sobre su nacimiento, acaecido el "28 de agosto de 1749, a las 12 del día". La conjunción de los astros le era favorable y contribuyó probablemente a su conservación, pues vino al mundo "tenido por muerto", y solamente con gran trabajo se logró volverlo a la vida. Esta observación va seguida de una corta descripción de la casa y del lugar en que los niños—él y su hermanita —se entretenían gustosamente. En seguida Goethe no cuenta en realidad más que un solo episodio que se puede situar en la primera infancia (en los cuatro primeros años de su vida) y del cual parece conservar un recuerdo personal.

He aquí este relato: "... los tres hermanos von Ochsenstein, hijos del difunto burgomaestre, que eran nuestros vecinos, trabaron amistad conmigo; se ocupaban de mí y me molestaban de todas maneras.

"Los míos contaban gustosamente toda clase de picardías a las cuales me incitaban ordinariamente esos hombres serios y solitarios. Contaré una sola de esas jugadas. Acababa de haber feria de alfarería, y no solamente habían provisto la cocina de todo género de utensilios, sino que también habían

comprado pequeña vajilla para darnos un entretenimiento divertido. En una hermosa tarde, mientras todo estaba tranquilo en la casa, yo conducía mi tren con mis escudillas y mis ollas al lugar ya mencionado al lado de la calle y llamado *Gerams*, pero como no resultara nada divertido, arrojé una escudilla a la calle, alegrándome de verla romperse. Los jóvenes Ochsenstein, viendo cuánto me divertía esto y que palmoteaba alegremente, me gritaron "¡más!". No dejé de lanzar inmediatamente una ollita y mientras ellos no cesaban de gritar "¡más!", yo seguía lanzando sobre el pavimento vasitos, platos y tacitas. Mis vecinos continuaban manifestándome su aprobación y yo estaba encantado de agradarles. Pero mis reservas estaban agotadas aunque gritaban siempre "¡más!". Me precipité a la cocina y saqué los platos de greda que, ciertamente, al romperse producían un espectáculo más alegre todavía, y me puse a ir y venir, llevando uno tras otro todos los platos que podía alcanzar, de los colocados en fila sobre el aparador y, como ellos no se mostraban satisfechos, terminé por lanzar de un golpe toda la vajilla que pude tomar.

Sólo más tarde vino alguien a impedirme que siguiera. El mal estaba hecho y, por tanta vajilla rota, tuve al menos una alegre historia que contar, historia con la cual los malignos provocadores se han divertido hasta el fin de sus días".

En los tiempos preanalíticos se leía esto sin detenerse en ello, sin asombrarse. Más tarde despertó la conciencia analítica. Se habían forjado entonces sobre los recuerdos de la infancia opiniones y presunciones determinadas a las cuales se pretendía atribuir un valor general. Que un detalle de la vida infantil se hubiese sustraído más que otro a la amnesia general de la infancia, he aquí lo que no era ni indiferente ni sin importancia. Mucho más, se podía presumir que lo que la memoria había conservado así era lo que resultaba ser lo más importante en todo ese estadio de la vida, y esto, sea que esta importancia haya existido ya en ese tiempo, o que haya sido adquirida después, bajo la influencia de acontecimientos ulteriores.

A decir verdad, solamente en esos rarísimos casos era

evidente el alto valor de semejantes recuerdos de infancia. Lo más a menudo parecían insignificantes y hasta vanos, y no se comprendía que fuesen precisamente esos recuerdos los que hubieran llegado a desafiar a la amnesia; igualmente el que los había conservado durante largos años como su patrimonio anémico personal no sabía estimarlos mucho más que el extraño a quien se los contaba. Para recordar su importancia era necesario cierto trabajo de interpretación, sea para indicar como podía su contenido ser reemplazado por otro, sea para demostrar sus relaciones con otros acontecimientos de innegable importancia a los cuales habían sustituído bajo la forma de lo que se llama *recuerdos-pantalla*.

En cada estudio psicoanalítico de la historia de una vida se logra explicar de esta manera la significación de los recuerdos infantiles más remotos. Pues bien, aparece, por regla general, que es precisamente la reminiscencia que el analizado expone en primer lugar, la que cuenta primero, aquélla por la cual preludia sus confesiones biográficas, la que se muestra en seguida como la más importante, la que encierra la clave de las partes íntimas de la vida psíquica. Pero en el caso del pequeño episodio de la infancia contado en *Fantasía y Verdad*, muy poca cosa responde a nuestra esperanza. Los medios y las vías que, cerca de nuestros enfermos, nos conducen a la interpretación faltan naturalmente aquí; el incidente, en sí mismo, no parece prestarse para establecer una relación discernible con importantes impresiones de la vida ulterior. Una mala broma hecha con perjuicio del menaje, bajo una inspiración extraña, no es en verdad un capricho conveniente a todo lo que Goethe va a comunicarnos sobre su vida tan rica y tan aprovechada. Una impresión de absoluta inanidad, y de falta de correlación con cualquiera cosa es la que produce este recuerdo de la infancia y estamos prontos a dejarnos objetar que no es necesario exigir demasiado del psicoanálisis, ni querer aplicarlos donde no tiene qué hacer.

Había abandonado, pues, desde hacía mucho tiempo este pequeño problema, cuando la casualidad me trajo un en-

fermo que representaba, en un contexto más transparente, un recuerdo de la infancia, análogo. Era un hombre de 27 años, muy culto y dotado de talento, que estaba absorbido por un conflicto actual con su madre, conflicto que se extendía más o menos a todos los intereses de su vida y que había impedido gravemente el desarrollo de su capacidad de amor y de su independencia en la vida. Este conflicto databa de lejos, de su infancia, se puede decir que de la edad de cuatro años. Hasta entonces había sido un niño de salud delicada, siempre enfermizo, y sin embargo sus recuerdos habían transfigurado en paraíso esa triste época, pues poseía entonces el cariño sin límites de su madre que él no compartía con nadie. Cuando nació un hermano (que vive todavía) no tenía aún cuatro años, y, en reacción a este cambio, llegó a ser un niño testarudo, insubordinado, que provocaba sin cesar la severidad de su madre. Nunca más entró en el camino recto.

Cuando vino a mi estudio para su tratamiento (la menor razón de ello no era que su madre, beata, tenía horror por el psicoanálisis), la envidia hacia su hermano menor que se había manifestado a su tiempo hasta por un atentado contra el pequeñuelo en la cuna, estaba olvidada desde hacía mucho tiempo. Trataba ahora a su hermano menor con muchas consideraciones, pero extraños actos fortuitos, como hacer súbitamente un daño cruel a animales que sin embargo amaba, por ejemplo su perro de caza o los pájaros que cuidaba tiernamente, parecían ser un eco de esos impulsos de odio a sus hermanos.

Este enfermo contó que más o menos en el momento del atentado contra el niño detestado, había arrojado toda la vajilla que había podido por la ventana de la casa de campo, que da al camino. He ahí un acto completamente análogo al que Goethe cuenta sobre su infancia en *Fantasía y Verdad*. Haré observar que mi enfermo era de nacionalidad extranjera y no había recibido cultura alemana; jamás había leído el relato de Goethe.

Esta observación debía impulsarme a tratar el interpretar el recuerdo de la infancia de Goethe, en el sentido que la historia de mi enfermo me imponía ¿Pero era posible en-

contrar en la infancia del poeta las condiciones requeridas para semejante interpretación? El mismo Goethe hace responsable de su desgracia a los señores von Ochsenstein. Sin embargo, su mismo relato deja entrever que sus vecinos no hicieron más que animarlo para proseguir lo que ya había empezado. Lo había hecho espontáneamente y el móvil que él atribuye a su acción: "pero como no resultara nada divertido" (del juego primitivo), se puede interpretarlo fácilmente como una confesión de que, en el momento en que escribía, como tampoco antes, Goethe no conocía un móvil más determinante de su acto.

Se sabe que J. Wolfgang y su hermana Cornelia eran los mayores y los sobrevivientes de un gran número de niños muy débiles. El Dr. Hanns Sachs ha tenido la amabilidad de proporcionarme los datos relacionados con estos hermanos y hermanas de Goethe muertos prematuramente.

Hermanos y hermanas de Goethe:

a) Hernán Jacobo, bautizado el lunes 22 de noviembre de 1752, alcanzó a la edad de 6 años y 6 semanas y fué enterrado el 13 de enero de 1759.

b) Catalina Isabel, bautizada el lunes 9 de septiembre de 1754, enterrada el jueves 22 de diciembre de 1755 a la edad de un año y cuatro meses.

c) Juana María, bautizada el martes 29 de marzo de 1757 y enterrada el sábado 11 de agosto de 1759 a la edad de dos años y cuatro meses (era ciertamente la que su hermano celebró como una niña muy hermosa y encantadora).

d) Jorge Adolfo, bautizado el domingo 15 de junio de 1760, enterrado a la edad de ocho meses, el miércoles 18 de febrero de 1761.

e) Cornelia Federica Cristina, la hermana más próxima en edad a Goethe, había nacido el 7 de diciembre de 1750, cuando él tenía quince meses. No podía por esta pequeña diferencia de edad ser objeto de envidia. Se sabe que los niños, cuando se despiertan sus pasiones, no experimentan jamás reacciones tan violentas contra los que existen ya, sino que su antipatía se dirige sobre todo a los nacidos después. Ade-

más, la escena que tratamos de interpretar no se puede conciliar con la tierna edad de Goethe en el momento del nacimiento de Cornelia o poco después.

Al nacimiento del primero de los hermanitos de Goethe, Hernán Jacobo, J. Wolfgang tenía tres años y tres meses. Dos años más tarde más o menos cuando tenía cerca de cinco años, vino al mundo su segunda hermana. Las dos edades convienen para situar la fecha del episodio de la vajilla rota. La primera tiene tal vez derecho a nuestra preferencia y estaría más de acuerdo, por otra parte, con el caso de nuestro enfermo, el cual, al nacimiento de su hermano tenía tres años y nueve meses.

Hernán Jacobo, el hermano menor hacia el cual se orienta de esta manera nuestro ensayo de interpretación, no fué, por lo demás, en casa de los Goethe, un huésped tan pasajero como los hermanos y las hermanas que le siguieron. Podríamos sorprendernos de que, en la historia de la vida de su hermano mayor, no se haya hecho homenaje a su recuerdo por ninguna palabra (1). Llegó a la edad de seis años y J. Wolfgang tenía cerca de diez cuando murió. El doctor E. Hitschmann, que ha sido lo bastante amable para poner a mi disposición sus notas a este respecto, escribe:

"El pequeño Goethe, no ha visto tampoco sin satisfacción la muerte de su hermano menor. Al menos su madre, según el relato de Bettina Brentano, cuenta lo que sigue: "Pareció extraño a su madre que a la muerte de su hermano menor, que era su camarada de juegos, no haya derramado

(1) (Nota adicional posterior a la publicación de este libro).

Aprovecho esta ocasión para retirar una aserción inexacta que no debería haber hecho. Un poco más adelante, en este primer libro, ese joven hermano se encuentra mencionado y descrito sin embargo. Esto, cuando Goethe recuerda esas penosas enfermedades de la infancia de las cuales su hermano menor "no sufrió poco". "Era de una naturaleza delicada, silencioso y testarudo, y jamás tuvimos relaciones de amistad. Cierto es que no sobrepasó los años de la infancia".

lágrimas, que haya parecido experimentar más bien una especie de irritación ante las lamentaciones de sus padres y de sus hermanas; cuando, más tarde, la madre preguntó al recalcitrante si no había tenido afecto por su hermano, él corrió a su pieza y sacó de debajo de su cama un montón de papeles llenos de lecciones e historias que él había escrito, diciéndole que había hecho todo eso para enseñarle a su hermano". Así, al hermano mayor le habría gustado al menos hacer el papel del padre con el más joven y demostrarle su superioridad".

Tendríamos así el derecho de pensar que la acción de arrojar la vajilla era un acto simbólico, o, más justamente, un acto mágico por el cual el niño (Goethe, lo mismo que mi paciente) expresaba violentamente su deseo de ver alejarse a los odiosos intrusos. No necesitamos para esto negar el placer que experimentaba todo niño en romper objetos, pues cuando un acto produce por sí solo placer, no es un impedimento, sino más bien un encanto el renovarlo, aunque fuese al servicio de intenciones diferentes. Pero no creemos que sea el placer del ruido o de la destrucción lo que haya podido asegurar un lugar más durable en la memoria del adulto a semejante juego infantil. No vacilaremos tampoco en complicar la motivación del acto atribuyendo a éste otros móviles. El niño, al romper la vajilla, sabía muy bien que hacía algo malo, que las personas grandes lo reprenderían y si no se dejó detener por esta convicción, es porque tenía sin duda que satisfacer algún rencor contra sus padres; quería dárselas de malo.

Para satisfacer el placer de destrozar y de romper, habría bastado al niño, por lo demás, arrojar simplemente al suelo los objetos frágiles. Este placer no explica por sí solo la necesidad de arrojar todo a la calle, por la ventana. Pero el "lanzar afuera" parece ocupar un lugar esencial en el acto mágico en cuestión y derivar de su sentido oculto. El niño recién nacido debe ser sacado por la ventana si es posible, pues por la ventana ha venido. Toda la acción sería, pues, equivalente a esta respuesta textual de un niño, que me ha sido repetida, cuando se le dijo que la cigüeña le había

traído un hermanito. "No tiene más que llevárselo", replicó.

No nos ocultamos sin embargo cuán delicado es—abstracción hecha de toda incertidumbre inherente al tema—establecer, en una sola analogía, la interpretación de un acto infantil. He ahí por qué, guardé para mí, durante seis años, mi opinión sobre la escena de *Fantasía y Verdad*. Pero un día recibí un enfermo que empezó su análisis así. Reproduzco textualmente sus términos:

"Soy el mayor de ocho o nueve hermanos y hermanas (1). Uno de mis más antiguos recuerdos es este: Nuestro padre, sentado sobre su lecho en traje de noche, me cuenta riendo que acabo de tener un hermanito. Tenía entonces tres años y nueve meses; es ese el intervalo que me separa del más próximo de mis hermanos. Sé todavía que poco tiempo después de esto (o bien un año antes) (2), lancé por la ventana, a la calle, diferentes objetos, escobillas—o no era más que una sola escobilla—zapatos y otras cosas. Tengo también un recuerdo más antiguo aún. Tenía dos años cuando pasé una noche con mis padres en un hotel de Linz, yendo a Salzbourg. Estuve tan agitado durante la noche y lancé tales gritos que mi padre se vió obligado a castigarme".

Después que hube oído esto, todas mis dudas cesaron. Cuando, en una sesión de análisis, se enuncian dos cosas inmediatamente a continuación una de otra, como de un solo aliento, debemos comprender esa aproximación como indicadora de una relación. Era como si el enfermo hubiese dicho: Porque supe que me había llegado un hermano, arrojé, algún tiempo después, esos objetos a la calle. Así, debemos reconocer que en reacción al nacimiento de su hermano, él lanzó

(1) Un error pasajero de naturaleza sorprendente. No se puede desconocer que mi enfermo esté ya influenciado por sus tendencias a indisponer a su hermano.— Véase Ferenczi: Sobre la formación pasajera de síntomas en el curso del análisis.

(2) Esta duda, que atacaba como resistencia el punto esencial de lo expuesto, desapareció, poco después, en el enfermo.

fuera cepillos, calzados, etc. Es también una suerte que, en ese caso, los objetos arrojados no hayan sido vajilla, sino otras cosas, probablemente las únicas que el niño podía alcanzar entonces... Se ve que el hecho de botar fuera (por la ventana, a la calle) es por consiguiente, lo esencial del acto; el placer de romper, de hacer ruido, la naturaleza de los objetos sobre los cuales "tiene lugar la ejecución" son variables y accesorios.

La relación postulada se aplica naturalmente aun al tercer recuerdo de infancia del enfermo, que, aunque el primero en fecha, ha sido colocado al fin del relato. Es fácil despejarlo. Vemos que el niño de dos años no estaba tan inquieto sino porque no podía soportar ver a su padre y a su madre en el mismo lecho. Viajando, no había probablemente medio de evitar que el niño fuese testigo de esta intimidad. Quedaban, además, en el pequeño celóso, sentimientos que experimentó entonces, una amargura contra la mujer, amargura que le ocasionó una turbación durable en su vida amorosa.

Cuando, a propósito de estas dos observaciones, expresé en la Sociedad de Psicoanálisis la opinión de que hechos de este género no debían ser raros en la primera infancia, Mme. Hug-Hellmuth me comunicó otras dos observaciones, que relato aquí.

I

Hacia la edad de tres años y medio, el pequeño Eric tomó la costumbre de arrojar por la ventana todo lo que no le agradaba. Pero lo hacía también con otros objetos que no le molestaban mucho, y que no le concernían en nada. El día del aniversario de su padre—tenía entonces tres años cuatro meses y medio—arrojó a la calle un pesado rodillo para pasta (que acababa de arrastrar de la cocina a la pieza) por la ventana del departamento situado en el cuarto piso. Algunos días después, hizo tomar el mismo camino al mazo de un mortero, en seguida a un pesado par de zapatos de

campaña de su padre, que fué primero a buscar al armario (escogía siempre objetos pesados).

En esa época, su madre, en el séptimo u octavo mes de su embarazo, tuvo un falso parto, después de lo cual el niño quedó "como transformado, juicioso, tierno y calmado". En el quinto o sexto mes, habría dicho en varias ocasiones a su madre: "Mamacita, voy a saltar sobre tu vientre", o bien: "Mamacita, voy a hundirte el vientre". Y poco tiempo antes del falso parto, en octubre: "Si verdaderamente debo tener un hermanito, que sea solamente después de Navidad".

II

Una joven de diecinueve años me da espontáneamente como primer recuerdo de su infancia, el siguiente:

"Me veo muy malvada, lista para arrastrarme bajo la mesa del comedor bajo la cual estoy sentada. Sobre la mesa se encuentra mi taza de café con leche—veo aún claramente en este momento el dibujo de la porcelana—que intento arrojar por la ventana cuando la abuela entra a la pieza.

"Hay que saber que nadie se ocupaba de mí, y durante ese tiempo se había formado sobre el café con leche una "nata", lo que me parecía siempre terrible, y me lo parece aún hoy día.

"Aquel día vino al mundo mi hermano, dos años y medio más joven que yo, he ahí por qué nadie tenía tiempo que dedicarme.

"Me han contado siempre que yo estaba insoportable aquel día: a mediodía, había botado de la mesa el vaso preferido de papá, varias veces manché mi traje, y desde la mañana hasta la noche estuve del más mal humor. En mi cólera, había destruído también una muñequita bañista".

Estos dos casos tienen apenas necesidad de comentario. Confirman, sin otro esfuerzo de análisis, el hecho de que la irritación causada por la llegada, esperada o realizada, de un competidor, se expresa, en el niño, arrojando objetos por

la ventana, así como por otros actos de maldad y por la sed de destruir. En la primera observación, parece que los "objetos pesados" simbolizan la madre misma, contra la cual se dirige la cólera del niño mientras el recién nacido no está aún ahí. El niño de tres años y medio conoce la preñez de su madre y no duda que ésta albergue en su cuerpo al niño. Esto recuerda el "Pequeño Juan" (1) y el temor especial que él tenía por los coches pesadamente cargados (2). Hay que notar en la segunda observación, la poca edad del niño: dos años y medio.

Si volvemos ahora al recuerdo de infancia de Goethe y si, en *Fantasía y Verdad*, insertamos en su lugar lo que creemos haber adivinado gracias a otras observaciones de niños, obtendremos un conjunto impecable que no habríamos descubierto sin eso. Es entonces como si Goethe dijese: Soy hijo de la felicidad, favorecido del destino; la suerte me ha mantenido con vida aunque vine al mundo tenido por muerto. Pero suprimió a mi hermano, de manera que no tuve que compartir con él el amor de nuestra madre. En seguida, el hilo de su pensamiento va más lejos aún, a la que murió hacia tiempos lejanos, a su abuela que permanecía en otra parte de la habitación como un espíritu benévolo y apacible.

---

(1) Análisis de la fobia de un muchachito de cinco años.

(2) Hace algún tiempo, una dama de cincuenta años me trajo una nueva confirmación de ese simbolismo de la preñez. Se le había contado a menudo que, cuando pequeña que podía apenas hablar, tenía la costumbre de tirar con agitación a su padre hacia la ventana cuando un pesado carruaje de mudanzas pasaba por la calle. Considerando sus recuerdos de cambios de domicilio, se puede establecer que tenía entonces casi dos años nueve meses. En ese momento, su hermano más próximo vino al mundo y se cambiaron de departamento con motivo de este aumento de la familia. Casi en el mismo momento, tenía, antes de dormirse, la impresión angustiosa de algo misteriosamente grande que avanzaba hacia ella, y entonces, "sus manos se hinchaban".

Ahora bien, ya he declarado que cuando se ha sido sin oposición el hijo predilecto de su madre, se guarda durante toda la vida ese sentimiento conquistador, esa seguridad del triunfo que, en realidad, raramente queda sin conseguirlo. Y Goethe, podría, con razón, haber puesto como epígrafe a la historia de su vida una reflexión de este género: mi fuerza tuvo su origen en mis relaciones con mi madre.

FIN.

INDICE

Págs.

I.—El Moisés de Miguel Angel 5

II.—Apéndice 33

III.—Algunos tipos de carácter despejados por el psicoanálisis 35

I.—Las excepciones 37
II—Los que fracasan ante el triunfo 42
III.—Los criminales por sentimiento de culpabilidad 60

IV.—Una neurosis demoníaca del siglo XVII 63

I.—La historia del Pintor Cristóbal Haitzmann 65
II.—El motivo del pacto con el Diablo 71
III.—El Diablo, substituto del padre 74
IV.—Los dos pactos 85
V.—La neurosis ulterior 92

V.—El psicoanálisis y el establecimiento de los hechos en materia judicial, por un método diagnóstico . 99

VI.—La creación literaria y el sueño despierto 111

VII.—El tema de los tres cofres 123
VIII.—Un recuerdo de infancia en "Fantasía y Verdad" de Goethe 137

Impreso en los Talleres
de la Editorial
"Cultura"
Santiago de Chile

COLECCION "HOMBRES E IDEAS"

(Continuación)

38	**La Psicología de las Multitudes**, por Gustavo le Bon ..	$ 4.00
39	**Las Cuatro mujeres de Felipe II**, por M. Dhanys.. ..	6.00
40	**Ensayos de Psicoanálisis Aplicado**, por S. Freud	6.00
41	**Alejandra Feodorowna**, por Maurice Paléologue	5.00
42	**Romain Rolland**, por Stefan Zweig..	7.00
43	**Lujo y Capitalismo**, por Werner Sombart, edición corriente, $ 4.00; Edición fina..	6.00
44	**La Escandalosa Vida de los Borgia**, por G. Apollinaire	5.00
45	**Julio, 1914**, por Emil Ludwig..	5.00
46	**El Saber y la Cultura**, por Max Scheler..	3.00
47	**Lutero**, por Funck Brentano..	8.00
49	**Cultura Femenina y Filosofía de la Coquetería**, por Jorge Simmel...	3.00
50	**El Problema de la Situación Religiosa. — La personalidad de Dios**, por Jorge Simmel. — **Mirabeau o El Político.—Kant**, por J. Ortega y Gasset..	3.60
51	**La Orgullosa Vida de Trotsky**, por Pierre Fervacque ..	5.00
52	**Cómo veo el Mundo**, por Alberto Einstein..	6.00
53	**Hindenburg**, por Emil Ludwig....	10.00
54	**La Psicoanálisis y la Teoría de la Libido**, por Sigmund Freud	4.00
55	**La Tragedia de una Vida**, por Stefan Zweig..	5.00
56	**Juana de Arco**, por Funck Brentano..	4.00
57	**Introducción al Narcisismo**, por el Prof. Freud..	4.00
58	**La Vida de Enrique IV**, por Pierre De Lanux..	5.00
59	**La Emperatriz María Luisa**, por León Des Rivieres..	4.00
60	**Jorge Sand y sus Amantes**, por Jean Davray..	6.00
61	**Los Dictadores**, por Jacques Beinville..	5.00
62	**La Sociología del Saber**, por Max Scheler	7.00
63	**Fundamentos de Filosofía**, por Bertrand Russell.. ..	9.00
64	**Psicogénesis o el Origen del Alma**, por Jorge F. Nicolai	20.00
65	**El Yo y lo Inconsciente**, por C. G. Jung..	6.00
66	**Atila. El Azote de Dios**, por Marcel Brion..	6.00
67	**Louis Pasteur**, por Keim y Lumet..	4.00
68	**El Sentido de la Vida**, por el Dr. Alfred Adler..	7.00
69	**Teoría del Psicoanálisis**, por C. G. Jung..	6.00
70	**La Vida Sexual Contemporánea**, de Iwan Bloch. La obra completa en 2 tomos..	25.00
71	**Introducción a la Psicología de la Vida Sexual**, por Erwin Wexberg	6.00
72	**El Sentimiento Trágico de la Vida**, por Miguel de Unamuno...	8.00
73	**Conocimiento del Hombre**, por Alfred Adler	7.—
74	**La Vida y la Muerte de los Instintos en el Hombre. La evolución sexual**, por Dr. A. Hesnard..	6.00

PRECIO: $ 7.00
Moneda Chilena
EDITORIAL "CULTURA"